326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 4

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

7987/4

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R.P.R.; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R.P.R.; I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 — 1965 — Nr. 4

SUMAR

STUDII — Pag.

CORNELIU BĂRBULESCU, Aspecte actuale ale cercetării naraţiunilor populare în România 339
ION-RADU MIRCEA, Zăvoare şi broaşte de lemn 347
CONSTANTIN ZAMFIR, Contribuţii la cunoaşterea istoriei muzicii poporului român 365
TONY BRILL, Poveştile cu animale şi poveştile cu formule . . 375
ANCA GIURGHESCU, Observaţii asupra strucţiurii arhitectonice a dansurilor cu formă fixă 389
EMILIA COMIŞEL, Structura melodică a dansurilor populare . . . 399

MATERIALE

EMILIA PAVEL, Sumanele moldoveneşti 415
O. BÎRLEA, GHEORGHE CERNEA 423

NOTE ŞI RECENZII

MARIANA KAHANE, Obiceiul colindatului în satele Lupşa de Sus şi Bărbăteşti 425
FLORICA LORINŢ, Cursuri de etnografie pentru muzeografi . 428
LUCIA MUREŞANU, Arta populară din Valea Jiului 430
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, László Gáldi, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine 435

Biblioteca de Folclor

7987

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 | 1965 | No 4

CONTENTS

STUDIES

Page

CORNELIU BĂRBULESCU, Present Aspects of Folk Narrative Research in Rumania 339
ION-RADU MIRCEA, Wooden Latches and Locks 347
CONSTANTIN ZAMFIR, Contribution to the Study of the Musical History of the Rumanian People 365
TONY BRILL, Animal Tales and Formula Tales 375
ANCA GIURCHESCU, Notes on the Architectonic structure of dances of fixed patterns 389
EMILIA COMIŞEL, The Melodic Structure of Folk Dances. . . 399

MATERIALS

EMILIA PAVEL, Moldavian peasant coat (*suman*) 415
O. BÎRLEA, GHEORGHE CERNEA 423

NOTES AND REVIEWS

MARIANA KAHANE, Custom of Singing Christmas Carols in Lupşa de Sus and Bărbăteşti villages 425
FLORICA LORINŢ, Courses on Ethnography for Museographers . 428
LUCIA MUREŞANU, Folk Arts of the Jiu Valley 430
SANDA GOLOPENŢIA-ERETESCU, László Gáldi, Esquisse d'une histoire de la versification roumaine 435

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ACTUALE ALE CERCETĂRII NARAŢIUNILOR POPULARE ÎN ROMÂNIA *

CORNELIU BÂRBULESCU
Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

30—IX—1964

Datorită condiţiilor favorabile pe care activitatea ştiinţifică le are acum în România, specialiştii cercetători ai naraţiunilor populare au putut să-şi organizeze munca potrivit unui plan de perspectivă care i-a ajutat să facă un apreciabil salt calitativ, atît prin preluarea critică a studiilor înaintaşilor, cît şi a considerării folclorului românesc de pe poziţii teoretice noi.

Incontestabil, interesul ştiinţific pentru cercetarea naraţiunilor populare în România are o tradiţie valoroasă, dezvoltată în special în a doua jumătate a sec. al XIX-lea [1], cînd s-au făcut şi preţioase culegeri de texte. Din păcate însă, în sec. al XX-lea şi în special în intervalul dintre cele două războaie mondiale, această tradiţie n-a mai fost continuată, iar interesul pentru naraţiunile populare a devenit cu totul izolat [2], deşi culegători au fost mulţi şi s-au tipărit numeroase colecţii de materiale. Această lipsă se datoreşte în parte şi accentuatei orientări către filologie a cercetătorilor români care foloseau textele naraţiunilor populare doar pentru exemplificări de limbă sau ilustraţii literare.

În anul 1951 s-a reluat în mod organizat cercetarea naraţiunilor populare, fiind înscrisă în planul de lucrări al Institutului de folclor din Bucureşti — înfiinţat în 1949 — iar în secţia literară s-a hotărît să se facă pentru început inventarierea tuturor naraţiunilor populare româneşti tipărite, în acelaşi timp să se continue culegerea de noi documente autentice orale cu ajutorul aparatelor de înregistrare sonoră. Astăzi cercetarea a devenit complexă, deoarece cu timpul perspectiva ştiinţifică s-a lărgit progresiv.

---

* Comunicare ţinută la al IV-lea Congres al „International Society for Folk narrative Research", Athena, 6 sept. 1964.

[1] Mozes Gaster, Aron Densusianu, Atanasie Marienescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu, Lazăr Şeineanu.

[2] Teodor Speranţia, Adolf Schullerus, Ion Muşlea, Ion Cazan.

https://biblioteca-digitala.ro

Prin numeroasele culegeri la teren, contactul direct şi repetat cu realităţile în care trăiesc naraţiunile populare[3], cunoaşterea condiţiilor de viaţă ale povestitorilor, determinarea prilejurilor în care se povesteşte şi stabilirea preferinţelor pe grupe de vîrste, analizarea mentalităţii grupului social în care circulă naraţiunea, ne-au ajutat să înţelegem multe aspecte ale fenomenului viu al naraţiunii, căci în folclorul românesc comunicarea orală este şi în prezent deosebit de intensă, iar tezaurul de naraţiuni populare este de o bogăţie uimitoare şi necunoscută pînă acum pe plan internaţional[4].

În acelaşi timp cu culegerile la teren şi pe măsură ce înainta inventarierea materialului tipărit, s-a ivit necesitatea imperioasă a clasificării lui după criterii de studiu cu valoare internaţională, deci a alcătuirii catalogului naraţiunilor populare româneşti, instrument de muncă indispensabil. De asemenea cunoaşterea amănunţită a textelor de poveşti, snoave, legende etc., a ridicat necesitatea de a le studia atît conţinutul cît şi realizarea artistică, modul în care se reflectă în ele realitatea social-istorică, modul în care se conturează mentalitatea populară şi funcţiunea pe care o au în viaţa colectivităţii.

De bună seamă că aceste probleme care sînt atît de strîns legate între ele şi care la rîndul lor ridică altele, nu pot fi elucidate repede — materialul narativ este atît de complex — însă ele jalonează o perspectivă promiţătoare de studiu.

Stadiul în care se află actualmente catalogul naraţiunilor populare româneşti [5] este înaintat. Capitolul poveştilor cu animale a fost redactat în întregime, iar legendele vor fi gata la sfîrşitul anului acestuia. De asemenea vor fi gata în primă redactare capitolul despre snoave şi cel despre poveştile fantastice (ATh. 300—749), urmînd ca în anul viitor să fie redactate restul de capitole: poveşti religioase (ATh. 750—849), poveşti nuvelistice (ATh. 850—999) şi poveşti despre dracul cel prost (ATh. 1 000 — 1 199).

În urma discuţiilor purtate în colectivul literar, pentru catalogul de poveşti propriu-zise s-a ales ca bază de clasificare sistemul internaţional Aarne — Thompson (1 — 1 199) [6]. Legendele şi tradiţiile au fost rînduite potrivit schemei pe care am prezentat-o la conferinţa de la Budapesta [7] în octombrie 1963: legende etiologice; legende mitologice;

---

[3] 15 regiuni din ţară au fost cercetate; s-au colecţionat circa 2 000 de naraţiuni prin înregistrare pe bandă magnetică.

[4] După o statistică sumară şi în comparaţie cu tipologia ATh., se găsesc în folclorul românesc: 249 de tipuri poveşti cu animale (ATh. 1—299) printre care doar 68 sînt internaţionale şi 181 nu sînt menţionate; 583 de tipuri de poveşti propriu-zise (ATh. 300—1199) dintre care 290 sînt internaţionale şi 293 nu sînt menţionate. În ceea ce priveşte anecdotele, din 3985 de tipuri doar 270 sînt consemnate în catalogul ATh.

[5] La catalogul naraţiunilor populare româneşti lucrează un colectiv de trei cercetători ai Institutului de etnografie şi folclor.

[6] La clasificarea şi la redactarea capitolelor despre poveştile propriu-zise (ATh. 300—1199) lucrează C. Bărbulescu, şeful colectivului Catalogului naraţiunilor populare româneşti.

[7] La clasificare şi la redactare lucrează Toni Brill; de asemenea şi la capitolul de poveşti cu animale (ATh. 1—299).

https://biblioteca-digitala.ro

legende istorice și geografice, legende religioase. Pentru snoave, cărora încă nu li s-a determinat o clasificare specială internațională, s-a preconizat gruparea acestora în cinci categorii[8]: snoave cu caracter social, snoave despre relații de familie, snoave despre trăsături de caracter, snoave despre defecte fizice, glume, făcîndu-se la fiecare categorie referiri la catalogul ATh., pentru tipurile existente acolo.

La diferențierile arătate s-a ajuns datorită formării unui punct de vedere teoretic care a condus analiza textelor fișate în raport cu realitatea vieții de toate zilele, cu modul, cu locul, timpul și scopul în care se povestește; căci între speciile narațiunilor populare există o clară deosebire atît ca subiect și formă, cît și ca funcție. Chiar povestitorii populari nu confundă aceste specii între ele și în variatele ocazii cînd povestesc vreo snoavă, vreo legendă sau vreun basm, subliniază caracterul special al narațiunii lor prin intonație, prin gest, prin mimică. Consecința logică este că speciile narațiunilor populare nu pot fi tratate toate cu aceeași măsură. Interpretarea lor, analiza, sistematizarea, nu pot fi direcționate de un singur criteriu; cel psihologic, ori cel sociologic, cel ritualist, funcțional, estetic, lingvistic etc. Narațiunea populară este produsul unui proces complex de gîndire socială și se adresează societății, ea se dezvoltă numai în cadrul unui grup social și diferitele specii ale narațiunii populare corespund unor necesități teoretice și practice comandate de însăși viața colectivității. Pe de altă parte, deși în mod obișnuit este încadrată de filologi în capitolul numit „literatură populară", ea nu poate fi judecată în mod mecanic după criteriile analizei literaturii scrise deoarece narațiunea populară este produsul culturii populare care s-a dezvoltat pe alte coordonate decît cultura scrisă.

Cultura intelectuală a fost multe milenii apanajul și preocuparea de căpetenie a unor privilegiați. Documentul scris a ușurat dezvoltarea gîndirii individuale, a ridicat științele și artele la o mare specializare. În același timp însă a ușurat personalizarea, aristocratizarea lor, monopolizarea.

Cultura populară s-a dezvoltat și s-a continuat prin transmiterea orală, vizuală, auditivă, imitativă. Ea s-a sprijinit pe memoria colectivității care nu este mecanică, ci asociativă și selectivă. Procesul de gîndire, la preluarea și transmiterea unui fapt de cultură populară, nu s-a bazat pe documente scrise cu formă fixă, ci pe sfere de noțiuni determinate de ideologia și de interesul material și spiritual pe care îl prezentau ele pentru viața grupului social, ca și de stadiul de cunoaștere la care ajunsese acest grup. Din această pricină tradiția populară este prin excelență democratică și corespunde comandamentelor imediate de viață materială și spirituală ale colectivității — aducînd permanent în prezent experiența generațiilor anterioare. De aici decurge și actualitatea pronunțată și perpetuă a creațiilor folclorice, chiar dacă în componența lor sînt cuprinse noțiuni și imagini poetice depășite.

Dacă inteligența unui individ se dezvoltă în răstimpul limitat al unei vieți și în conjunctura culturală respectivă, inteligența poporului,

[8] La clasificare și la redactare lucrează Sabina Stroescu.

https://biblioteca-digitala.ro

a colectivității omenești, s-a dezvoltat în decursul a mii și mii de ani, transmițînd prin tradiție esența judecăților și a deprinderilor practice, izvorîte din munca și din lupta generațiilor succesive pentru conservarea și perfecționarea speciei, pentru cunoaștere și pentru o viață mai bună.

În creațiile populare materiale și spirituale nu se perpetuează inutilități. Pe măsură ce o practică ori o noțiune au fost depășite de progres, acestea dispar ori se transformă răspunzînd noilor cerințe ale vieții. Așa se explică de ce înțelepciunea populară nu promovează nimic întîmplător. Ea se sprijină pe o rațiune colectivă de esență dialectică, avînd rădăcinile adînc înfipte în trecut și ramurile întinse către viitor.

Colectivitatea umană cunoaște o știință a vieții izvorîtă din experiență și perfecționată în mod specific, pe care strămoșii au transmis-o urmașilor prin mijloace pedagogice adecvate. Considerăm că unul din aceste mijloace este și narațiunea populară cu numeroasele ei specii corespunzătoare diverselor scopuri ale acestei pedagogii. Dacă analizăm profund din punct de vedere social-istoric aceste narațiuni, putem constata că prin mijlocirea lor, de fapt, se transmite un tratat complex de știință, de etică și estetică populară.

Judecînd astfel și particularizînd, concludem că fiecare specie narativă are un caracter deosebit. Spre exemplu, snoavele populare au un caracter satiric-demonstrativ. În ele nu sînt vizate persoane fizice, ci aspecte tipice ale comportării, slăbiciunilor și defectelor unor personaje care pot sugera imediat generalizarea. Ele corespund unei atitudini etice militante a grupului social, și așezate după conținut subliniază concepțiile morale populare despre lene, prostie, vanitate, minciună, beție, arivism lăcomie, răutate, exploatare, abuz de putere etc., care sînt biciuite cu ridicol și sancționate cu rîsul ascultătorilor. Fiindcă snoava este specia narativă cea mai dinamică — spontană, concentrată, de întindere mică, se povestește ușor, se memorează ușor, circulă și se adaptează cu o iuțeală uimitoare — ea este cea mai legată de actualitatea imediată a vieții, iar varietatea motivelor subliniază bogăția de aspecte din viața societății respective. Foarte multe snoave se creează mereu, corespunzînd realităților celor mai actuale, iar în momentul culegerii lor pe bandă de magnetofon sau prin transcriere, devin documente folclorice.

Legendele și tradițiile au un caracter explicativ. Ele sînt destinate să-i facă pe oameni să înțeleagă aspecte ale mediului fizic în care trăiesc, să îi explice substanța și proveniența. Ele sînt răspunsuri la întrebări pe care oamenii și le-au pus în legătură cu fenomenele naturii, sînt motivări ale unor practici rituale și superstițioase. Multe legende încearcă explicarea numirilor și formelor ciudate de teren, înfățișarea variată și însușiri ori manifestări ale animalelor și vegetalelor, pentru împlinirea unei ascuțite curiozități raționale, caracteristică omului. Legendele caută să explice la un anumit nivel ideologic relațiile dintre oameni și personajele închipuite ale unei mitologii care nu trebuie confundată cu fabulosul poveștilor fantastice.

Poveștile au un caracter mult mai larg. Ele sînt mult mai complexe decît snoava și legenda, care în majoritatea cazurilor ilustrează cîte un singur motiv. În povești se reflectă într-un anumit mod artistic și prin

https://biblioteca-digitala.ro

prisma mentalității colectivității tabloul social-economic-cultural, cu forțele motrice și contradicțiile specifice locului unde este plasată povestea. Povestitorul are o mare libertate să împletească tradiția folclorică cu realitatea cunoscută de el și cu produsul spontan al fantasiei personale. De aceea în povestea populară cele două planuri, real și fantastic, se întrepătrund, iar personajele și situațiile ireale sînt aduse la nivelul posibilului fără ca povestea să devină absurdă. Așa se explică și faptul că de-a lungul veacurilor prin poveștile populare au fost transmise pînă astăzi reprezentări fantastice, credințe, practici și elemente străvechi de cultură. Cu timpul aceste reprezentări au devenit niște convenționalități artistice, însă datorită oralității folclorice, eroilor li s-a transmis continuu experiența de viață a povestitorilor iar relațiile și situațiile dintre personaje au fost dezvoltate potrivit unei poziții clare a poporului față de multiplele aspecte de viață, conform acelei etici izvorîte din gîndirea colectivă. În cultura populară, drepturile și datoriile omului față de societate sînt dirijate de legi nescrise fiind ilustrate cu ajutorul metaforei, iar relațiile dintre părinți-copii, soț-soție, frați între ei, prieteni, cunoscuți, stăpîn-slugă (bogat-sărac), sînt dezbătute în lumina realităților locale economico-sociale.

Acum reiese clar că povestea nu este o simplă înlănțuire mai izbutită sau mai puțin măiestrită a unor imagini poetice fabuloase, în scop literar distractiv, nici doar un mijloc oarecare de vehiculare al vestigiilor pe care le-a transportat de-a lungul mileniilor. De asemenea se poate vedea că povestea populară este mai mult decît reflectarea unui aspect de psihologie socială, este mai mult decît simplă purtătoare în timp a unor elemente nediferențiate de cultură umană. Povestea populară are toate aceste atribute și încă altele, împletite, contopite, interdependente. Povestea populară are un tîlc social-istoric, ceea ce însemnează mai mult decît o simplă funcție determinată de un fapt izolat. Prin larga generalizare a personajelor și situațiilor în oponența bun-rău, povestea populară se adresează simțului etic al maselor. Prin oponența bogat-sărac, se stabilește în timp o atitudine de clasă. Povestea populară nu este exemplificativă ca snoava, nici explicativă ca legenda. Ea este demonstrativă și cu ajutorul reprezentărilor metaforice conturează estetic concepțiile populare despre moral și imoral, deosebește dreptatea de nedreptate, vorbește despre umanitate și asuprire, despre egalitate între oameni, cinste și înțelepciune, despre recunoștință și ingratitudine, transmite către urmași experiența de muncă a înaintașilor.

În ansamblu, narațiunile populare, izvorîte din concepția maselor despre lume și despre viață, furnizează premise de judecată care stimulează rațiunea colectivă.

Această poziție de sinteză teoretică la care am ajuns în special prin analiza minuțioasă a materialului românesc de narațiuni populare, a vieții reale a acestora pe teritoriul României, și prin confruntarea observațiilor noastre cu laborioasele rezultate ale diferitelor școli și curente teoretice internaționale de specialitate, are marele avantaj că din momentul în care este acceptată ca bază de judecată lărgește simțitor orizontul cercetării științifice, dînd cercetătorului libertatea să studieze narațiunile

https://biblioteca-digitala.ro

populare din toate unghiurile posibile, fără pericolul alunecării în izolare sau în fundături teoretice fără ieşire.

Munca de analiză ştiinţifică asupra naraţiunilor populare capătă astfel un scop precis pentru cunoaşterea fenomenului în complexitatea lui, ceea ce sporeşte interesul cercetării.

În România faza de lucru la care s-a ajuns în prezent în acest domeniu este ilustrată de începutul unor analize asupra structurii naraţiunilor populare, asupra desfăşurării modului de a povesti, asupra relaţiilor dintre povestitor şi ceea ce povesteşte el. Unele rezultate au început să se arate. Astfel începe să se precizeze relaţiile dintre element-motiv, motiv-episod, episod-variantă-tip. Elementul este noţiunea cu care operează naratorul. Motivul este ideea izvorîtă din relaţia dintre două sau mai multe elemente; el se cristalizează literar într-un aşa numit de noi „moment-motivic". Episodul este înlănţuirea logică a mai multor momente-motivice într-o desfăşurare literară dramatică. Momentele -motivice şi în special episoadele sînt mobile, iar schimbarea lor dă naştere variantelor care se grupează în tipuri determinate de tema generală a naraţiunii.

În ce priveşte relaţiile dintre povestitor şi ceea ce povesteşte el, problema este deosebit de bogată în aspecte. Este interesant că povestitorul consacrat şi recunoscut de colectivitate, prin faptul că face parte din aceeaşi categorie socială cu ascultătorii, că trăieşte aceeaşi viaţă cu ei, avînd aceeaşi mentalitate, îmbracă în haina naraţiunii pe care o spune, modul de a gîndi al grupului social respectiv. De fapt povestitorul este cu atît mai bun cu cît păstrează în minte mai multe scheme de poveşti şi formule devenite tipice, îmbogăţindu-şi astfel posibilitatea narativă. Schemele tradiţionale ale naraţiunilor pot fi asemuite cu nişte scenarii pe care povestitorul — actor şi regizor în acelaşi timp — le dezvoltă spontan cu mijloacele de vibrare artistică care îi aparţin. De aici decurge între altele şi calitatea diferenţiată atît a naraţiunilor cît şi a naratorilor.

Pornind de la această observaţie putem explica şi modul în care o naraţiune circulă dintr-o limbă în alta. Prin traducere, aproape întotdeauna se preia doar schema naraţiunii deoarece specificul limbii, topica, imaginile poetice, expresiile, se traduc foarte greu. Povestitorul care a preluat această schemă o împlineşte la rîndul său potrivit talentului şi comandamentelor limbii şi mentalităţii colectivităţii în care o expune. Observarea atentă a calităţii, a oportunităţii, a esenţialităţii elementelor care *deosebesc* variantele aceluiaşi tip de naraţiune la popoare şi în limbi diferite, poate duce la stabilirea direcţiei de mişcare a temei respective, a stabilirii unor sfere de interes comun, ca şi a unor elemente specifice. În acelaşi timp însă tema cuprinde elemente tradiţionale de cultură populară care sînt preluate selectiv de traducător în conformitate cu mentalitatea lui şi implicit a mediului în care trăieşte. Urmărirea unor astfel de elemente de cultură, mai vechi sau mai noi, pe cale comparativ-istorică, în variante din limbi diferite, poate duce la stabilirea ariei de acceptare a elementului cultural respectiv în diferite perioade istorice şi implicit poate duce la determinarea momentului de întîlnire a acestui element cu cultura diferitelor popoare care de-a lungul istoriei au venit

https://biblioteca-digitala.ro

în contact cu poporul de la care s-a pornit cercetarea. Această determinare istorică a ariei de circulație a motivelor limpezește multe necunoscute cum ar fi : legătura în timp și spațiu dintre folclorul diferitelor popoare, determinarea caracteristicilor regionale și naționale, oglindirea și vehicularea aspectelor reale ale vieții, oglindirea contemporaneității în mentalitatea colectivității, păstrarea sau schimbarea tradiției prin inovație etc.

Un loc important îl are și cercetarea aspectului artistic al narațiunilor populare. S-a scris un studiu amplu de estetică asupra lor [9], se urmărește determinarea modului de realizare artistică în diferite specii narative, se caută definirea caracterului improvizației.

Mă voi opri aici cu aceste discuții care, fiecare, necesită lucrări dezvoltate, speciale. Subiecte de abordat sînt atît de numeroase încît specialiștii au posibilitatea să meargă pe drumuri care să nu se întîlnească niciodată.

Totuși așa cum un briliant cu numeroase fețe strălucitoare ale aceleiași substanțe este prețuit după bogăția scînteierilor privite în același timp, și narațiunea populară capătă valoare adevărată numai dacă este judecată în complexitatea esenței sale.

Cercetătorii narațiunilor populare nu pot eluda una din legile fundamentale în știință : interdependența fenomenelor. În acest sens în România, pentru a se lărgi orizontul cercetării culturii populare, pentru ca legătura între diferite discipline adiacente să fie cît mai eficientă, în anumite cazuri se practică cercetarea complexă prin trimiterea în același timp în aceeași zonă a unei echipe formate din specialiști economiști, etnografi, istorici, geografi, antropologi, arheologi, folcloriști, lingviști, psihologi, pentru a studia simultan același grup social, în aceleași condițiuni, coroborînd rezultatele muncii individuale. Ceea ce în mod obișnuit ar face în mic orice cercetător, aprofundează pe specialități o astfel de echipă complexă, obținînd rezultate științifice superioare.

Narațiunea populară este o poartă spre inima poporului. În narațiunile populare sînt adunate tradiții, credințe, reprezentări poetice fabuloase, elemente de etică și de mitologie populară ; în diferite procedee artistice se oglindesc aspecte ale relațiilor sociale, gînduri ale oamenilor despre oameni, despre natură, despre viață. Toate acestea au fost transmise peste timp și narațiunile populare au devenit pentru folcloriști tot atît de prețioase precum documentele pentru istorici ori pentru oricare altă știință. Studierea lor adîncă, complexă, realistă, poate ajuta la găsirea factorului comun de cultură populară care a fost acceptat de-a lungul vieții omenirii de masele populare în ciuda granițelor, a războaielor, a cataclismelor, a diferențelor de limbă și de orînduire socială. Căutînd împreună cu pasiune acest factor comun, găsindu-l, valorificîndu-l, cercetătorii narațiunilor populare își vor aduce și ei contribuția la realizarea năzuințelor tuturor popoarelor spre pace, stimă reciprocă, progres.

Scopul cercetării științifice nu este izolarea savanților, ci apropierea lor, discutarea largă a problemelor, colaborarea sinceră și unirea eforturilor pentru găsirea unor adevăruri de care omenirea are nevoie.

[9] George Călinescu, *Estetica basmului*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", VI (1957), p. 395—484 ; VII (1958), p. 7—136.

https://biblioteca-digitala.ro

PRESENT ASPECTS OF FOLK NARRATIVE RESEARCH IN RUMANIA

The favourable conditions created in Rumania for scientific research have permitted important accomplishments in all scientific departments.

Great advance was achieved in the last 15 years in folk tales studies. Former researches on the subject have been critically reconsidered and new studies have paved the way of complex work in this speciality.

The inventory of all Rumanian printed folk tales has been fixed as an aim for the Bucharest Institute for Folklore as early as 1951. Collecting of old authentic oral documents has been started anew with the latest recording equipment. New scientific vistas have lately been opened on the subject.

The Institute's investigators have studied folklore elements and have tried to come into direct contact with life as present in Rumanian folk tales, as well as with the tellers. They have also psychologically studied groups of tellers, their artistic preferences, the way in which folk tales are transmitted; they have thus been enabled to have a personal point of view on the subject on wich to focus their professional activity. As a result scientific research of popular tales became very interesting in nowadays Rumania. As illustration we may mention the folk tales types catalogues, useful in analysing different tales. The reality of folk life is considered, as reflected in the tales, the relations between teller, hearers and folk themes. A number of notions have gained precision, as well as the way they are related. For instance : element-motive, motive-episode, episode-variant-type.

An approach is made to the problems of the way the narratives pass from one language into another, from one country's folklore into another and what remains specific in them for each country.

The study wounds up with consideration on the necessity to carry on tale research, in order to be complete, by specialists in many fields of science : political economy, ethnography, history, archaeology, psychology, philology, folklore, etc. Their work should deal simultaneously with the same social group, under identical conditions; the individual conclusions should be proved and superior syntheses attained gradually.

https://biblioteca-digitala.ro

ZĂVOARE ŞI BROAŞTE DE LEMN

ION-RADU MIRCEA
Institutul de studii sud-est europene, str. I. C. Frimu, nr. 9, Bucureşti

15—II—1965

Problema vechilor încuietori de uşi sau de porţi poate fi cercetată în toată complexitatea şi varietatea ei pe materiale aflate în colecţiile muzeelor de artă populară şi etnografie, în publicaţii şi pe baza pieselor aflate încă pe teren. Alături de broaştele şi încuietorile confecţionate din fier, cele de lemn prezintă pe teritoriul ţării noastre o mare diversitate de forme şi sisteme, dar şi o unitate materială comună provinciilor istorice româneşti. Vechimea şi răspîndirea lor sînt prea bine cunoscute şi cercetarea de ansamblu depăşeşte cu mult limitele acestei sumare schiţe pe care o încercăm pentru teritoriul Republicii Socialiste România.

Cele mai vechi civilizaţii mediteraneene s-au folosit de zăvoare de lemn mînuite cu chei, uneori adevărate broaşte confecţionate din acelaşi material. Ele sînt atestate din al doilea mileniu î.e.n. în piramidele Egiptului, în Babilon şi apoi în lumea greacă. Templele greceşti erau închise cu zăvoare de lemn, iar cheia care le deschidea de afară era un fel de manivelă de înălţimea unui om; cu timpul, această cheie devenise un simbol sacru, care figurează pe reprezentările plastice ale preoteselor templelor greceşti. În palatul lui Ulise, cămara de rezerve (thalmos) se închidea, ca şi cea a templelor, trăgînd de afară zăvorul cu o cureluşă; Penelopa mînuia enorma cheie cu îndemînare[1]. Alături de acest sistem, încă de la anul 2000 î.e.n. la Babilon se folosea broasca de lemn cu cheia ei tipică, pentru a asigura averile îngrămădite în temple. În insulele greceşti s-a folosit pînă în zilele noastre. Bine cunoscută în regiunile unde lemnul ca material de construcţie s-a păstrat mai mult timp, a dispărut foarte curînd acolo unde concurenţa fierului s-a simţit mai puternic. În secolul trecut, din Spania şi pînă în insulele Ferroe, în lumea slavă, mai ales la slavii răsăriteni şi în ţinuturile baltice, în Ungaria, casele, dar mai ales hambarele de grîu, erau încuiate ca la noi, fie cu zăvorul de lemn, fie cu broasca cu

[1] Vezi *Odiseea*, cîntul I versul 441—442, VIII 443, XXI 6—7, 46, 240.

https://biblioteca-digitala.ro

cheie; amintirea lor se întîlneşte la toate popoarele învecinate[2]. La fel de răspîndită era în Asia de nord şi de mijloc[3] sau în jumătatea de nord a continentului african[4].

Deşi pe teritoriul ţării noastre aceste străvechi moduri de închidere se întîlnesc şi azi, în unele zone mai izolate, nu li s-a acordat o prea mare atenţie de către literatura de specialitate. În *Monografia comunei Răşinari*[5] V. Păcală a dat pentru întîia dată în 1915 o descriere sumară a tuturor mijloacelor de închidere a uşilor folosite în Mărginimea Sibiului. În 1938, profesorul R. Vuia a prezentat cîteva desene după zăvoare de lemn cu cheie din Petrila — Hunedoara şi Feleac — Cluj[6]. O fotografie şi desene după o broască şi zăvoare de lemn din Nerej — Vrancea a publicat H.H. Stahl în cunoscuta monografie a acestui sat[7]. Din literatura sovietică mai multe detalii ne dă I.E. Blomquist într-o lucrare recentă despre *Construcţiile ţărăneşti ale ruşilor, ucrainenilor şi bieloruşilor*[8], dar se limitează la încuietorile de hambare. Date complete privind această problemă în R.S.F. Iugoslavia avem într-o comunicare prezentată de Al. Deroko la congresul de antropologie şi etnografie de la Paris din 1960[9].

Această realizare a iscusiţilor cioplitori în lemn, merită să fie relevată; ea se încadrează alături de mecanismele morilor şi pivelor, în începuturile mecanicii, sesizate pe teritoriul patriei noastre.

În cele ce urmează vom încerca o prezentare tipologică a zăvoarelor şi broaştelor de lemn utilizate în ţara noastră în trecut, pe baza materialului de teren şi din muzee. Schiţa noastră, cu toată dificultatea informaţiei istorice, caută să stabilească şi dezvoltarea, de la simplu la complex, explicînd astfel evoluţia acestor piese prin transformările social-economice survenite în cultura rurală şi răspîndirea geografică a diferitelor tipuri şi variante pe teritoriul patriei noastre.

Observaţii generale. Acum un veac şi jumătate, la cîmpie, o simplă legătură de spini închidea uşa cramelor aşezate departe de locuinţe; trecătorul o putea înlătura ca să bea după pofta inimii vinul adăpostit în bu-

---

[2] Pentru detalii în lumea antică vezi: Daremberg Ch. — Saglio Edmond, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, vol. IV, partea II, col. 1241—2, articolul „Sera", precum şi *Enciclopedia italiana*, vol. XXXI, 1936, articolul „Serratura".

[3] Dr. R. Kanitz, *Die Völker Nord und Mittel-Asiens*, Stuttgart, 1925, p. 78.

[4] Alexander Deroko, *Verrous et serrures des anciennes maisons en bois en Yougoslavie*, în „VI[e] Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnographiques", Paris, 30 juillet — août, 1960, tome II, Paris, 1963, p. 541.

[5] V. Păcală, *Monografia comunei Răşinari*, Sibiu, 1915.

[6] R. Vuia, *Le village roumain de Transylvanie et du Banat* (în *La Transylvanie, ouvrage publié par l'Institut d'histoire nationale de Cluj*, Bucureşti, 1938, p. 785, fig. 37, 38).

[7] H. H. Stahl, *Nerej, un village d'une région archaïque*, tome II, Bucureşti, 1939, p. 146, 147, 152, fig. 56.

[8] I. E. Blomquist, *Крестьяские постройки русских, украинцев и белоруссов*, Moscova, 1956, Ed. Academiei de Ştiinţe U.R.S.S., p. 311. O scurtă descriere şi o fotografie la A. S. Beikovici, S. C. Jegalov, A. A. Lebedev, S. C. Proskvirin, *Хозяйство и быт русских крестян. Определитель*, Ed. Sovetskaia Rossiia, Moscova, 1959, p. 156 şi fig. 121. Fotografie de broaşte de lemn din ţările baltice în ghidul muzeului etnografic din Riga *Государственный музей народного быта Латвии. Краткий путеводитель*, Riga, 1959, p. 112.

[9] Vezi nota 4.

https://biblioteca-digitala.ro

toaie, cu condiţia să pună la loc această barieră contra animalelor[10]. Pentru locuinţă, mai ales noaptea, *drugul* masiv *de lemn*, care se fixa cu capetele în uşori sau chiar în pereţi, dădea oamenilor siguranţa că nu vor fi surprinşi de vizite nedorite. Cu timpul, drugul de lemn este înlocuit prin altul mai mic, mobil şi permanent, dînd astfel naştere *clanţei* şi *zăvorului*, care la rîndul lui s-a transformat în *broască cu cheie*.

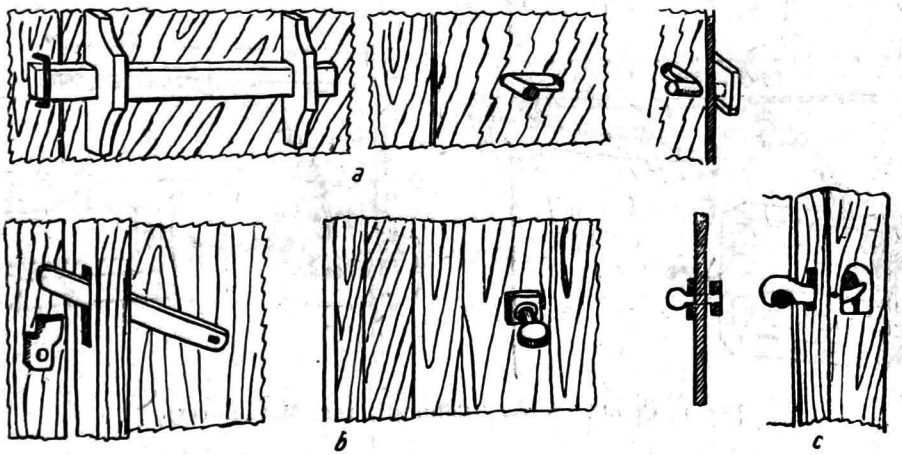


Fig. 1. Clanţe a) Fundul-Moldovei, rn. Cîmpulung; b) Tilişca, rn. Sibiu; c) Bancu, rn. Ciuc.

Din punctul de vedere al construcţiilor, atît sistemul vechi de închidere al uşii şi porţii, cît şi cel actual, se bazează pe utilizarea unui drug care, intrînd într-unul din „uşori", împiedică deschiderea. Manevrarea este uşoară, dacă cel care deschide uşa se află pe partea încuietorii şi o poate mînui direct; cînd însă drugul sau, mai degrabă, zăvorul este de cealaltă parte a uşii, de obicei cea interioară, pentru a-l trage de afară este nevoie de o *cureluşă*, un *cep* sau o *clanţă*, cu care zăvorul este împins în plan orizontal la dreapta şi la stînga, sau în sus şi în jos. Dacă zăvorul blochează uşa, căzînd cu un capăt în lăcaşul din uşor, atunci mînerul clanţei care străbate uşa, funcţionează ca o pîrghie ridicîndu-l, cînd este apăsată în jos[11].

Se poate spune că actualele broaşte metalice nu au adus nimic nou în uzul zilnic decît perfecţionarea sistemelor vechi realizate în lemn.

Clanţele se confecţionau în trecut mai ales din lemn. Ele aveau rolul de a ţine uşa sau poarta închisă; siguranţa închiderii, realizată cu mijloace şi unelte simple, ca şi dibăcia execuţiei, trezeşte şi astăzi admiraţia. Sînt diferite sisteme de clanţe de lemn. Cel mai simplu se compune dintr-o stinghie de lemn (zăvor) străpuns la un capăt de un ax prismatic, care o fixează în poartă străbătînd-o; de cealaltă parte a porţii — exterioară — axul se termină cu un mîner în formă de disc. Prin răsucirea axului, clanţa

[10] Informaţii de la bătrîni (satul Greaca, raionul Oltenita).
[11] Acest sistem, realizat în fier de atelierele rurale, a avut o mare răspîndire.

https://biblioteca-digitala.ro

se ridică sau cade într-un lăcaş săpat în uşorul porţii[12] (fig. 1b). După acest prototip de lemn s-a făurit clanţa de fier.

O altă variantă a clanţei apare la unele porţi de la gospodăriile secuieşti din Ciuc[13] sub forma unui cîrlig, care cade pe un cep înfipt în ea. Faţă de variantele de mai sus, poziţia acestui cîrlig nu este în planul porţii,

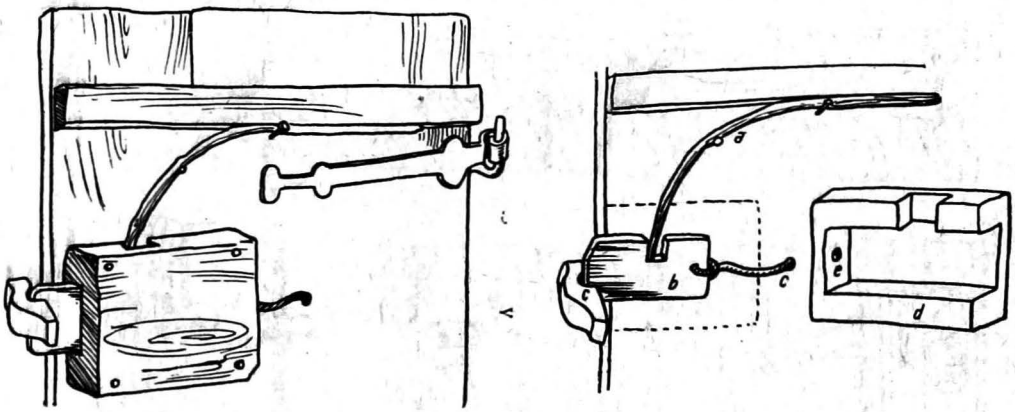


Fig. 2. Clanţă cu arc (Călineşti, reg. Maramureş).

ci perpendicular pe acest plan şi amplasat într-unul din stîlpii de susţinere. Forma cîrligului este aceea a unui *S* alungit, aşezat într-o scobitură în interiorul stîlpului. Ceva mai departe de centrul de echilibru, cîrligul se mişcă în jurul unui cui de lemn, care-l fixează în lăcaş,. Din cauza greutăţii mai mari a jumătăţii anterioare, capul cîrligului prinde capul bătut în marginea portiţei, cînd aceasta stă închisă (fig. 1c).

Pentru a deschide portiţa din stradă, pe latura stîlpului, este scobită o gaură, perpendiculară pe lăcaşul în care se mişcă cîrligul. În acest fel, coada cîrligului este descoperită; apăsat cu degetul, cîrligul se ridică şi poarta se deschide. Capătul exterior al cîrligului este rotunjit, iar cînd portiţa este trasă de afară, cepul ridică cîrligul, care apoi cade şi-l prinde închizînd-o.

În fine, o a treia variantă ce iese din comun[14], utilizează un arc de lemn sau o nuieluşă încordată, care împinge înainte zăvorul şi blochează uşa; pentru a o deschide se trăgea de celălalt capăt al drugului de lemn cu o sfoară, ce se găsea la exteriorul uşii (fig. 2). Aşadar, folosirea arcului

[12] Vezi casele din Tilişca, r. Sibiu. V. Păcală în lucrarea amintită (v. nota 5) numeşte acest sistem cînd „cheiţă cu clanţă" cînd „vîrtej". Deschiderea se făcea „cu ajutorul unei sforicele, legată de cheiţă şi ieşită afară prin gaura uşii" (p. 441), ca la sistemul antic menţionat la începutul acestui articol (v. nota 1). Autorul vorbeşte de „clanţa de lemn... împreună cu cheiţa [clanţa sau zăvorul n.n.] formînd o pîrghie cu două braţe" (p. 409—410). „Vîrtejul" este tocmai această cumpănă (clanţă), cum se vede la stînele mărginene în aceeaşi lucrare (p.450).

[13] Vezi Muzeul Satului — Bucureşti, gospodăria din satul Bancu-Ciuc.

[14] R. Vuia, *Le village roumain...*, p. 785, fig. 38. Vezi şi clanţa din satul Comăneşti-Maramureş (fig. 2).

https://biblioteca-digitala.ro

la mecanismele de lemn a precedat răspîndirea lui pe o scară largă la încuietorile şi broaştele de metal.

Clanţa de lemn s-a păstrat numai la porţile curţilor, deşi, în cazul gospodăriilor cu ocol închis, cum vom arăta îndată, s-au folosit şi broaşte de lemn. Însă pentru casele de locuit şi pentru biserici, foarte răspîndit a fost *zăvorul* de lemn cu cheie, cunoscut în antichitate în orient şi lumea mediteraneană ; el a vieţuit pînă în zilele noastre peste tot unde mecanismele de fier, scumpe, nu au pătruns decît tîrziu, mai ales în regiunile izolate sau unde populaţia era săracă.

Încuietorile nu aveau numai scopul de a fixa uşa sau poarta ; ele trebuiau să ferească averea ţăranului compusă din produse naturale (grîne, vin, brînză şi lînă), bunuri lucrate (haine şi scoarţe, mobilier şi vase etc.).

În regiunile de munte, în general acolo unde materialul de construcţie este lemnul, zăvorul se întîlneşte şi azi, mai ales la construcţiile anexe. Numai cînd utilizarea metalului s-a răspîndit, cînd producţia atelierelor şi fabricilor a oferit un sistem de închidere ieftin, solid şi puţin voluminos, întinsa întrebuinţare a încuietorilor de lemn s-a restrîns la unele regiuni izolate.

Tipologie. Între numeroasele forme şi sisteme de închidere întîlnite la noi trebuie să stabilim o clasificare, ţinînd seama de procesul de perfecţionare de la zăvor la broasca cu cheie, de la arhetip la tipuri şi în cadrul tipurilor de la diferite forme la variante tipologice. În general există două tipuri principale : A. *Zăvorul*, adică drugul mobil de închidere, dar liber, descoperit ; B. *Broasca cu căţei*, în care zăvorul este fixat, închis, într-un bloc de lemn cu piese mobile (*căţei*), ce cad jos. La rîndul lor, putem subîmpărţi fiecare din aceste tipuri în cîte două forme principale, cu variantele lor, după felul în care se foloseşte cheia :

A. *zăvoare*
- a. *fără cheie*
- b. *cu cheie*

B. *broaşte*
- a. la care cheia se introduce în zăvor (*zăvor teacă*)
- b. la care cheia se introduce în corpul broaştei, deasupra zăvorului (*zăvor plin*).

A. Zăvoarele.

a. Sistemul de încuietori se bazează pe *zăvor* (*drug*, *zar*, *lăstar*), stinghie de lemn ce se sprijină pe două scoabe, numite şi *urechi*, de lemn — sau de fier — pe care alunecă la dreapta şi la stînga, oprind împingerea uşii înlăuntru sau tragerea ei de afară[15]. Uneori, la porţi, zăvorul este mînuit de afară, înainte şi înapoi, cu ajutorul unui cep aşezat orizontal. În acest caz, capul sau mînerul se mişcă de-a lungul unei ferestre tăiată în scînduri. Această categorie s-ar putea include între clanţe (fig. 1 a).

[15] În *Monografia comunei Răşinari*, acest zăvor simplu, de obicei interior, este numit „lăstar" (p. 414) şi se folosea la uşa de la „coamăr" (cămară).

https://biblioteca-digitala.ro

Imitat în fier, tipul acesta de zăvor se întîlneşte des nu numai în Moldova, dar şi în alte locuri din ţară[16].

b. La început zăvorul interior era mînuit cu mijloace simple : printr-o crăpătură sau bortă se introducea un deget sau un cuţit ; cu mişcări încete şi repetate unghia sau vîrful cuţitului împingea înainte sau înapoi lemnul. Uneori închiderea se făcea cu o sfoară sau cureluşă cu capătul la exterior (în Mărginimea Sibiului, Cluj, fostul judeţ Muscel). Sistemul acesta primitiv se mai păstrează doar în amintirea unor bătrîni din satele de cîmpie sau de munte[17]. De la acest sistem s-a trecut la zăvorul manevrat cu cheia. Schematic, acest sistem de închidere era compus din două piese principale : zăvorul şi cheia.

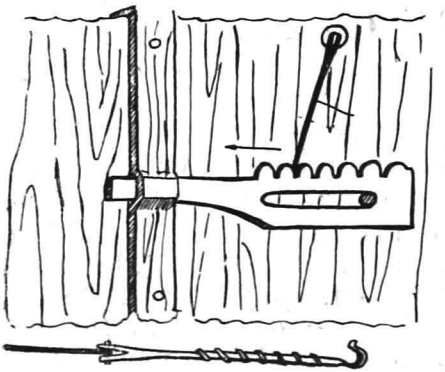


Fig. 3. Zăvor cu cheie de fier.

Zăvorul de lemn cu cheie prezintă două variante : 1) zăvorul de lemn care la vîrful cheii se aplică pe crestăturile practicate pe muchea lui superioară şi 2) cel la care vîrful cheii sub forma unui cîrlig se fixează pe partea dinspre interior a plăcii, în care sînt înfipte cuie de lemn, de fier, ori sînt săpate şanţuri sau găuri.

b.1. Cea mai tipică şi mai completă încuietoare de acest fel se întîlneşte la casele bătrîneşti din Oaş[18] (fig. 3). Uşa locuinţei dintr-o singură scîndură groasă se deschide înăuntru. Pe uşorul din stînga, în partea dinăuntru, cam la înălţimea pieptului, se află zăvorul, care împiedică, atunci cînd este împins înainte, deschiderea uşii spre tindă.

Încuietoarea constă din 4 piese : zăvorul, cuiul care-l fixează, suportul de lemn şi cheia mobilă de fier. Zăvorul în forma unui pistol are pe porţiunea cea mai lată o deschizătură (fereastră) lungă, iar deasupra o serie de *dinţi*, ridicături rotunjite, de cîţiva milimetri înălţime. Un cui de lemn masiv, bătut prin deschizătura din mijlocul zăvorului, îl fixează de perete şi formează unul din punctele de sprijin în plan orizontal, pe care alunecă zăvorul. Celălalt punct de sprijin îl formează un stîlp masiv cît uşa, prins de acelaşi uşor, tot cu cuie de lemn ; la nivelul zăvorului grosimea stîlpului se măreşte ; aici stîlpul prezintă o gaură dreptunghiulară pe care se sprijină capătul zăvorului.

Manevrarea zăvorului se face cu o cheie, introdusă printr-o gaură rotundă aşezată deasupra zăvorului. Cheia are la un capăt o limbă din acelaşi material, articulată în jurul unui nit. Secretul încuietorii constă în lungimea limbii cheii, care trebuie calculată exact după distanţa dintre

[16] Este în uz la porţile caselor din Drăguş, reg. Braşov.

[17] Informatorul Florea Andrei de 69 ani, din satul Găuriciu, raion Zimnicea.

[18] Desen în Grigore Ionescu, *Arhitectura populară românească*, Editura Tehnică, 1957, p. 162, fig. 121. Azi la Muzeul Satului-Bucureşti, casa din satul Moişeni, raion Oaş, reg. Maramureş.

https://biblioteca-digitala.ro

gaură şi muchia zăvorului, precum şi în numărul mare de găuri. Adesea cheia era de lemn[19]. Afară de aceasta, cele mai multe gospodării foloseau zăvoare de lemn mai mult la anexe[20] decît la locuinţe. Răspîndirea acestui zăvor este generală pe tot cuprinsul ţării, ca de altfel pe tot continentul european, încă din antichitate. Îl întîlnim şi la bisericile de lemn şi de zid din munţii Olteniei pînă în Maramureş[21]; la vechile bordeie de la Dunăre[22] şi la „căsoaiele" din Vrancea[23]. Larga răspîndire în trecut a acestui tip de zăvor în Moldova se vede după numeroasele piese păstrate în muzeele cu caracter etnografic[24].

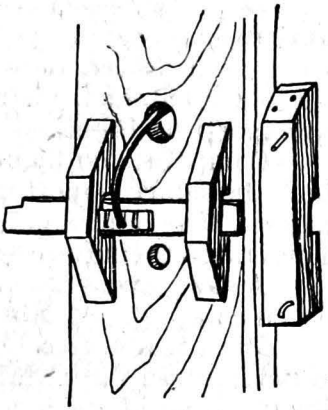


Fig. 4. Zăvor cu cheie-cîrlig.

b. 2. Cea de-a doua variantă a zăvorului cu cheie se aseamănă în multe privinţe cu prima: aceeaşi placă lată de lemn cu capetele mai înguste, mişcîndu-se pe scoabe de fier sau suporţi de lemn. De obicei, acest zăvor se aplica direct pe uşe. Deosebirea constă din felul în care este confecţionată cheia şi cum se aplică vîrful ei pe zăvor. Aceasta nu mai este articulată, ci are formă de cîrlig făcut dintr-o bucată de sîrmă groasă[25]; partea îndoită se aplică cu vîrful pe placa de lemn, însă pe faţa opusă uşii, pătrunde între crestăturile sau cuiele de pe ea şi poate împinge drugul spre dreapta sau spre stînga (fig. 6, a 4). Această formă de zăvor se găseşte şi în Oltenia, Dobrogea şi Transilvania, adesea la încuietorile construcţiilor utilitare.

Foarte vechi pare a fi cel aplicat pe uşa morii de vînt de la Sarichioi, raionul Istria[26] (fig. 4). Doi suporţi mici sprijină un zăvor care este

---

[19] Vezi R. Vuia, *Le village roumain...*, fig. 37: zăvorul din Petrila, fostul judeţ Hunedoara, de tipul descris, însă cu cheia de lemn; vezi şi V. Păcală, *op. cit.*, p. 425.

[20] V. p. 360.

[21] Biserica din Valea de case (mahala în satul Olăneşti, raion Rîmnicu Vîlcea), construită în 1820, are uşa închisă pe dinăuntru cu zăvor de lemn, fixat cu două cuie prin două „ferestre" şi cu cheie-cîrlig. Urme de asemenea zăvoare se găsesc şi la alte biserici de lemn (vezi de pildă Muzeul Satului, bisericile din Dragomireşti-Maramureş şi Turea-Cluj). Un zăvor de lemn cu o cheie articulată de fier, de 65 cm lungime, se păstrează în Muzeul Satului, casa din Măldărăşti, r. Rîmnicu Vîlcii sub nr. inv. XXIII A. 70 şi 71 (vezi fig. 7, a 1).

[22] Vezi Muzeul Satului, com. Drăghiceni, raion Caracal; locuinţa are pentru o şi mai mare siguranţă două zăvoare cu chei deosebite.

[23] H. H. Stahl, *Nerej...*, p. 46 şi 47, fig. 16 şi 17 dă desenul unor asemenea zăvoare masive, unul cu o cheie de lemn articulată. Vezi şi căsoaia din Năruja la Muzeul Satului Bucureşti.

[24] În secţia etnografică a Muzeului de istorie din Iaşi se păstrează un zăvor cu cheie provenind din satul Straja, raion Rădăuţi (nr. inv. 3006), altul, cu cheia pierdută, din Cîmpulungul Moldovenesc (nr. inv. 1834). Tov. prof. Ion Chelcea de la Muzeul Satului a avut amabilitatea să ne comunice două schiţe personale după astfel de încuietori, una din satul Fundul Moldovei, raion Cîmpulung; alta din satul Breaza, acelaşi raion. Zăvoare de acelaşi tip se păstrează la Muzeul de artă populară din Bucureşti sub nr. 875/9521, 864/9507.

[25] Cheile-cîrlig apar şi la prima variantă.

[26] Muzeul Satului — Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

neted pe partea ce se freacă de uşă, dar pe cea opusă, între cei doi suporţi are adăugată o plăcuţă crestată transversal cu mici şanţuri.

Zăvoare asemănătoare se foloseau şi în Banat la pivele din comuna Borlova, în Oltenia la atelierele de olărie din raionul Horezu sau la *conacele* de lîngă Olăneşti[27]. Este forma cea mai uşor de confecţionat a zăvorului cu cheie.

În primul caz (Borlova) vîrful cîrligului se sprijină pe una din cele 7 găuri rotunde săpate pe faţa exterioară a zăvorului, între cei doi suporţi; la cel de-al doilea, de o construcţie simplă, curentă şi azi, în părţile de munte ale Olteniei, vîrful cheii cade între cuiele de fier bătute între cei doi suporţi de tablă.

Comparate cu încuietorile din antichitate, zăvoarele româneşti prezintă deosebiri importante: nu cunosc enormele „chei de templu", iar tragerea zăvorului de afară cu o sfoară se întîlneşte numai în rare cazuri, manevrarea făcîndu-se tot cu cheia.

Astăzi, casele de lemn au părăsit acest fel de încuietori: broasca de fier cu clanţă şi arc, fabricată în serie, sau lacătul, s-au răspîndit peste tot.

Pînă la folosirea broaştelor metalice, în lumea satelor metalul lucrat de fierarii locali a imitat vechile modele de încuietori de lemn; se mai întîlneşte zăvorul de fier cu cheie în cîrlig.

În 1910 Tudor Pamfile[28] prezintă la casele vechi din Moldova numai astfel de zăvoare. La uşile caselor construite în prima jumătate a secolului al XIX-lea din Nerej — Vrancea, Audia şi Măstacăn — Bacău, sau la Sălciua — în Munţii Apuseni — acest sistem se află în funcţiune şi astăzi[29].

Imitaţia este evidentă; nici o inovaţie decît schimbarea materialului. Numai cînd producţia industrială schimbă fundamental construcţiile simple, rurale, ale atelierelor săteşti, cînd concurenţa preţului limitează activitatea lor, deci către sfîrşitul sec. al XIX-lea şi începutul sec. al XX-lea, şi aceste imitaţii în fier ale civilizaţiei lemnului trec în rîndul pieselor de muzeu.

B. **Broaştele de lemn.**

Pe teritoriul României şi în ţările înconjurătoare, tipul cel mai complicat dar şi cel mai bine documentat este broasca de lemn; ea s-a format prin îngroşarea suportului în care se mişcă înainte şi înapoi zăvorul. În blocul masiv s-au săpat şanţuri verticale, prin care alunecă pene de lemn, numite *căţei*; căzînd în jos, vîrful lor pătrunde în crestături speciale, săpate pe faţa superioară a drugului — ca la zăvoarele cu cheie — şi broasca se încuie.

Deschiderea broaştelor de lemn se făcea cu o *cheie* care ridica vîrfurile căţeilor din crestăturile zăvorului, lăsînd liberă alunecarea lui înapoi; după locul unde se introduce cheia, după felul în care se ridicau penele (căţeii), broaştele se împart în două tipuri: a) cele la care drugul-zăvor

[27] La „conacele" (odăile de vite de pe plaiurile din nordul raionului Rîmnicu Vîlcii, satul Tisa) se întîlnesc zăvoare asemănătoare, recent construite. Două crengi curbate serveau ca suporţi unei scurtături netezite pe ambele feţe, avînd bătut un cui la mijloc. Vezi exemplare la Bucureşti în Muzeul Satului.

[28] Tudor Pamfile, *Industria casnică la Români*, Bucureşti, 1910, pp. 416–417 şi 631–632.

[29] Vezi exemple în Muzeul Satului — Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

este o teacă de lemn cu găuri perforate pe faţa superioară, iar limbile cheii împing afară din aceste găuri colţii căţeilor şi totodată o trag afară ; b) cele la care zăvorul este plin, iar cheia ridică în sus căţeii prin răsucire, după ce este introdusă într-o fereastră aflată deasupra zăvorului. Remarcăm de la început o deosebire esenţială între broaştele de lemn şi cele actuale de fier ; poziţia cheii faţă de corpul broaştei. Dacă astăzi cheia se introduce perpendicular pe mersul penei — ca la zăvoarele cu cheie — la broaştele de lemn ea urmează sensul drugului de lemn, care se manevrează de obicei cu aceeaşi mînă.

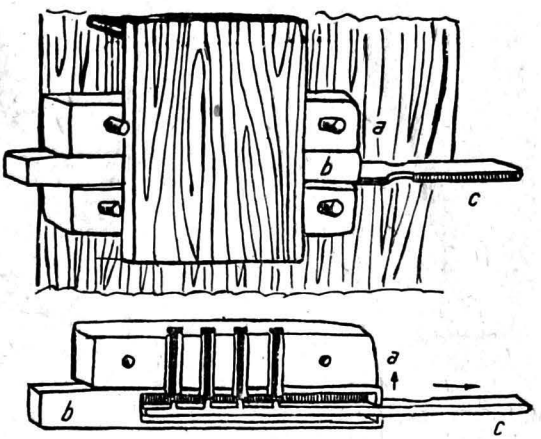


Fig. 5. „Drug cu căţei".

Sînt însă forme arhaice, care dovedesc existenţa nu a blocului de lemn, ci a unor pene sau cuie de lemn, la început descoperite, apoi închise într-o cutie. În satul Răşinari lîngă Sibiu, se mai folosea pe la 1913 la „grajdul de bucate" (hambar) un „lacăt", construit din trei căţei de lemn, separaţi între ei de nişte plăcuţe verticale, care formau lăcaşul lor de alunecare. Totul era închis într-o cutie făcută din scîndurele „prevăzută în laturea mai îngustă cu o deschizătură dreptunghiulară, menită a se introduce prin ea *încuietoarea de lemn* [zăvorul — *n.n.*], iar ceva mai sus, cu o alta mai mică, prin care are a se introduce cheia" [30]. Această cutie se fixa în interior pe uşor, iar vîrful drugului împiedica deschiderea uşii.

a.1. Un sistem asemănător se întîlneşte în Oltenia la Olăneşti, rn. Rîmnicu-Vîlcea, penele fiind înlocuite cu cuie de lemn, care se mişcă într-un drug scurt, aşezat orizontal, paralel cu cel mobil şi fixat deasupra lui în stîlpul ce desparte cele două uşi la pivniţă. Aceste cuie căzînd în jos intră în găurile de pe o porţiune a drugului săpat ca o teacă şi-l fixează. Ca şi în cazul „lacătului" de la casele din Răşinari, pentru a-l asigura, căţeii şi cei doi drugi de lemn erau închişi într-o cutie de scînduri [31] (fig. 5).

a. 2. Cele mai multe broaşte însă au corpul masiv, aşezat vertical, perpendicular pe zăvor. La unele case din Nerej — Vrancea, corpul masiv, modelat grosolan din cîteva lovituri de topor, este străpuns de sus în jos de nişte canale, în care aveau joc patru vergele de lemn. Cam la o treime din înălţime acesta are un şanţ transversal pe care alunecă un drug orizontal de lemn. Unul din capetele drugului este mai gros şi prelungit în jos cu o parte rotunjită, formînd mînerul. La mijlocul mînerului, în lungul

[30] V. Păcală, *op. cit.*, p. 435. După tipul de cheie poate fi inclusă în categoria b (cu zăvorul plin).

[31] Vezi broasca numită „drug cu căţei" la pivniţa casei nr. 1665 a lui A. Tîrcă din satul Olăneşti, raionul Rîmnicu Vîlcii. O altă broască cu vergele a publicat H. H. Stahl (*Nerej*, vol. II, fig. 56, p. 152—153). Astăzi piesa se păstrează la Muzeul Satului din Bucureşti, dar fără cheie.

https://biblioteca-digitala.ro

lui, zăvorul a fost găurit formînd o teacă, iar pe faţa de sus, subţiată, s-au săpat 4 găuri rotunde aşezate perechi. Cînd zăvorul este împins pînă la opritoarea din capăt (mîner), ele ajung în dreptul vergelelor de lemn care jucau rolul căţeilor : alunecînd în jos, ele pătrundeau în cele patru găuri

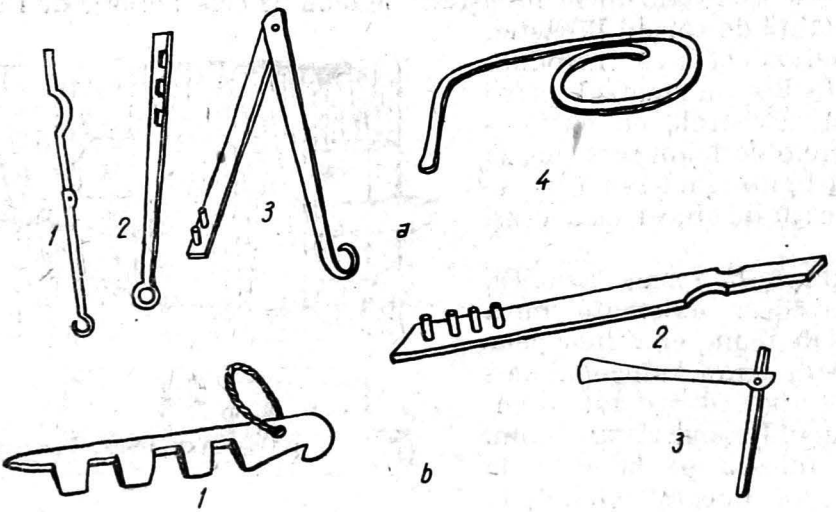


Fig. 6. Chei a) chei de metal ; b) chei de lemn.

rotunde şi blocau zăvorul. Ca să se poată trage zăvorul, se introducea în interiorul lui o placă de lemn cu colţi de dimensiunea şi în poziţia găurilor ; printr-o mişcare în sus împingea afară din zăvor vîrfurile vergelelor şi totodată îl apuca şi-l trăgea înapoi.

Acest sistem a fost treptat înlocuit cu altul. Uneori corpul broaştei are dimensiuni disproporţionat de mari, cum sînt cele de la porţile caselor cu ocol închis de la Cîmpul lui Neag (raionul Petroşani) sau la „pimniţele" din fostul judeţ Gorj. De data aceasta nu este vorba de o piesă mică, ci de un stîlp înalt de 1,30—1,50 m, care se îngroaşă la mijloc şi se bombează formînd lăcaşul căţeilor şi al zăvorului. Această piesă masivă se află pe partea interioară a porţii cu două canaturi. Pentru a manevra zăvorul, în dreptul lui se găseşte o fereastră de 26 × 5 cm pe unde, din afară, se introduce mîna cu cheia. Partea caracteristică, distinctă, este nu numai masivitatea broaştei, ci şi forma zăvorului care la Cîmpul lui Neag[32] este un drug de lemn subţiindu-se spre vîrf. Ca şi la exemplele citate mai sus, cheia era în formă de placă, avînd cepi de lemn cu vîrfurile în sus, corespunzători găurilor din teaca zăvorului.

Broaşte asemănătoare însă de dimensiuni mai mici se găseau în această zonă la „cămările" de pe laturile intrării, cu deosebirea că teaca zăvorului avea peretele de sus ; în el erau săpate la capăt trei şanţuri transversale, prevăzute în fundul lor cu cîte o gaură rotundă, prin care intrau colţii căţeilor. Cheia folosită aici era confecţionată dintr-o tijă de fier îndoită în unghi drept (fig. 6, a 3). În bîrna masivă de brad era săpată

[32] Muzeul Satului — Bucureşti.

https://biblioteca-digitala.ro

o ferestruică mică de 2—3 cm lăţime prin care se introducea cheia; vîrful ei îndoit, prevăzut cu nişte cuie, intra în teaca zăvorului, ridica în sus colţii căţeilor şi apoi trăgea afară zăvorul[33]. La casa cu ocol închis de la Muzeul Satului, putem constata diferite sisteme de închidere. Porţile cele mari se fixau înainte de folosirea broaştei într-un fel deosebit : cele două canaturi ce se atingeau erau străpunse de o gaură piezişă prin care probabil trecea o vergea şi împiedica deschiderea lor la împingere (contra animalelor); la cămări există urme care dovedesc că mai înainte s-a folosit forma mai simplă, a zăvorului de lemn cu cheie, pe stîlpul uşii cămării din dreapta se vede o gaură, care a servit timp îndelungat unei chei de fier, iar în interior, urmele unor cuie de lemn dovedesc folosirea unui zăvor aflat azi în inventarul gospodăriei. Un astfel de zăvor se mai păstrează în funcţiune şi la portiţa din dosul curţii[34]. În fine, broaştele descrise mai sus dovedesc trecerea la forma cea mai dezvoltată a sistemului de închidere.

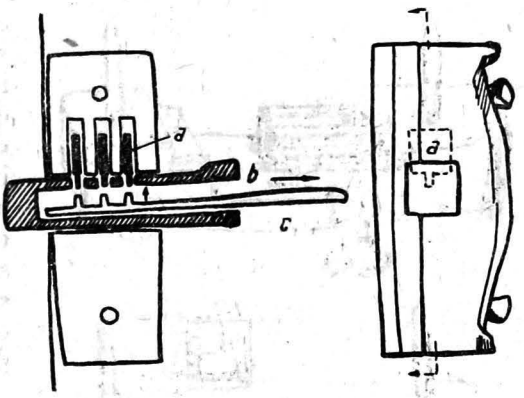


Fig. 7. Broască cu cheie (Dragomireşti, rn. Vişeu).

Aşadar, la Cîmpul lui Neag unde gospodăriile se găseau împrăştiate pe o mare suprafaţă, atît intrarea în ocol cît şi în cele două cămări, erau asigurate cu încuietori de lemn, cu atît mai perfecţionate cu cît averea stăpînului creştea. Merită relevat faptul că la cele două uşi ale casei, probabil mai recente, broaştele sau zăvoarele de lemn, au fost înlocuite cu clanţe şi broaşte de fier. Ca şi în multe alte locuri, sistemele de lemn pentru închidere s-au păstrat mai multă vreme la uşile de mică importanţă pentru gospodărie, dar la locuinţă ele au dispărut mai repede. Asemenea broaşte se întîlnesc şi în Maramureş, folosite la poarta şurii[35], sau în Moldova de nord[36] (fig. 7).

b.1. Într-o formă mai evoluată a acestui fel de încuietoare, meşterul lemnar şi-a uşurat munca anevoioasă şi delicată de a găuri zăvorul în lungul său, care-l făcea în acelaşi timp mai fragil, înlocuind acest sistem prin altul : ridicarea căţeilor nu se mai face împingînd în sus dinţii lor,

[33] Informaţia furnizată de tov. Georgeta Stoica, şef de secţie la Muzeul Satului-Bucureşti, care a văzut broasca în funcţiune. O cheie asemănătoare, dar articulată se păstrează la Muzeul din Rîmnicu Vîlcea, sub denumirea „chei pentru crame secolul al XVIII-lea" care ne face să presupunem existenţa acestui sistem de chei şi de cealaltă latură (Oltenia) a Carpaţilor.

[34] În inventarul gospodăriei, sub nr. 361 se păstrează o placă de lemn cu crestături pe muche, tipică pentru acest sistem de închidere. Un zăvor la fel se mai păstrează şi la portiţa din spatele curţii.

[35] Vezi satul Dragomireşti, r. Vişeu, unde broasca se află încă în uz în 1960 la poarta şurii gospodăriei Ştefan Ţicală.

[36] Piese din satele Măstăcăn şi Mălini, r. Suceava, la Muzeul de artă populară nr. inv. 882L., 883L.

https://biblioteca-digitala.ro

ci printr-un canal practicat în corpul broaştei (vezi fig. 8) şi continuat în plăcuţele care formează corpul lor, de obicei de formă ovală şi de dimensiunile cheii.

Această variantă are o largă răspîndire şi este exemplificată în satele din raionul Ciuc[37], în Munţii Apuseni[38], în Moldova etc., cu folosinţă diversă. Se aplică fie pe partea interioară a uşii, fie la exterior. În primul caz se practică o ferăstruie pe unde se introduce mîna cu cheia. Operaţia de deschidere se complică în acest caz, deoarece mîna care apasă cheia trebuie să tragă şi zăvorul. Aceste broaşte au deseori forme elegante şi o bogată ornamentaţie sculptată. Ele se folosesc sau au fost în folosinţă la construcţiile anexă ale locuinţei, la bucătării de vară, la şură, la căsoaie sau cămări.

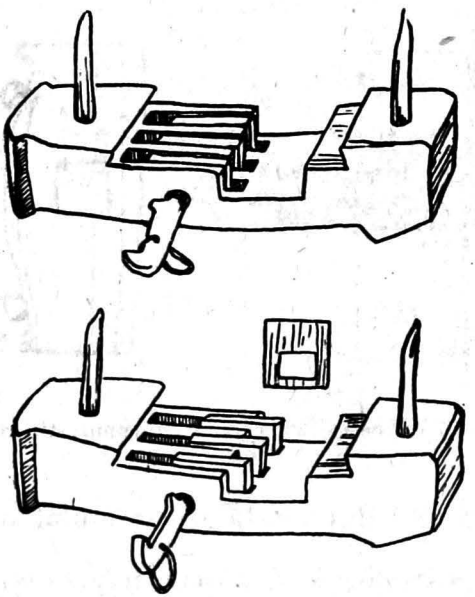


Fig. 8. Broască cu cheie (Fundul-Moldovei, rn. Cîmpulung).

b.2. O formă oarecum deosebită este aceea în care cheia funcţionează prin învîrtire în jurul axului ei. În linii mari, asemenea broaşte nu diferă prea mult de cele descrise mai sus; deosebiri prezintă doar cheia, care este cioplită dintr-o singură bucată de lemn tare, şi are un mîner prelungit cu un fus rotund pe care se ridică două sau mai multe limbi. Acesta se termină cu un vîrf ascuţit ce intră într-un lăcaş special amenajat în interiorul broaştei, la capătul canalului de pătrundere. Cheia străbate gaura de intrare cu limbile în jos, trece prin golurile căţeilor şi se fixează cu vîrful în celălalt perete al broaştei. Răsucind cheia cu o jumătate de cerc, limbile îşi schimbă poziţia ridicînd în sus căţeii şi deblocînd zăvorul[39] (fig. 8).

b.3. Cramele vechi din raionul Tîrgu Jiu, construite din bîrne masive de stejar, cu două uşi din plăci enorme de lemn, aveau în interior broaşte de proporţii neobişnuite (fig. 9). Un caz tipic este la gospodăria din satul

[37] Muzeul Satului-Bucureşti, la gospodăria din satul Bancu-Ciuc; se utilizează la bucătărie, purtînd data 13.4.4 (1913 aprilie 4), alta la uşa şurii (1919); în şură se păstrează o alta din 1919. Prima are 11 cm, a doua 8,5×39, cealaltă 9×60 iar ultima 15×123 cm.

[38] *Ibid.*, gospodăria Sălciua (43×14 cm). La preluarea ei, casa folosea un zăvor de fier, deschis cu un cîrlig de sîrmă groasă. „Căsoaia" prezintă o fereastră mică în partea dreaptă a uşii, care servea la introducerea braţului ce purta cheia pentru broască ce fusese probabil în uz.

[39] Exemplele cele mai interesante sînt cele din Muzeul Satului: la Fundul Moldovei (raion Cîmpulung), dintre care unul are o cheie cu 4 limbi la o broască cu 4 căţei, la Nerej-Vrancea unde cheia era o vergea cu 3 cepi la o broască cu 3 căţei (Vezi H. H. Stahl, *Nerej*, p. 152, fig. 56) sau la Berbeşti-Maramureş. O cheie asemănătoare se găseşte în inventarul gospodăriei maramureşene de la Ieud; ea dovedeşte existenţa acestui fel de broască alături de broasca de tipul *a*, folosită la Dragomireşti-Maramureş.

https://biblioteca-digitala.ro

Ceauru[40]. Corpul îl constituie un stîlp de circa 1,50 cm înălţime şi circa 20 cm lăţime. Capetele se îngustează, iar vîrfurile lor ca nişte cepi sînt prinse în bîrnele de sus şi de jos ale clădirii, încît o asemenea broască nu poate fi detaşată dacă nu se demontează întreaga clădire sau cel puţin acoperişul în partea de sus a pereţilor. Alături de acest stîlp se află por-

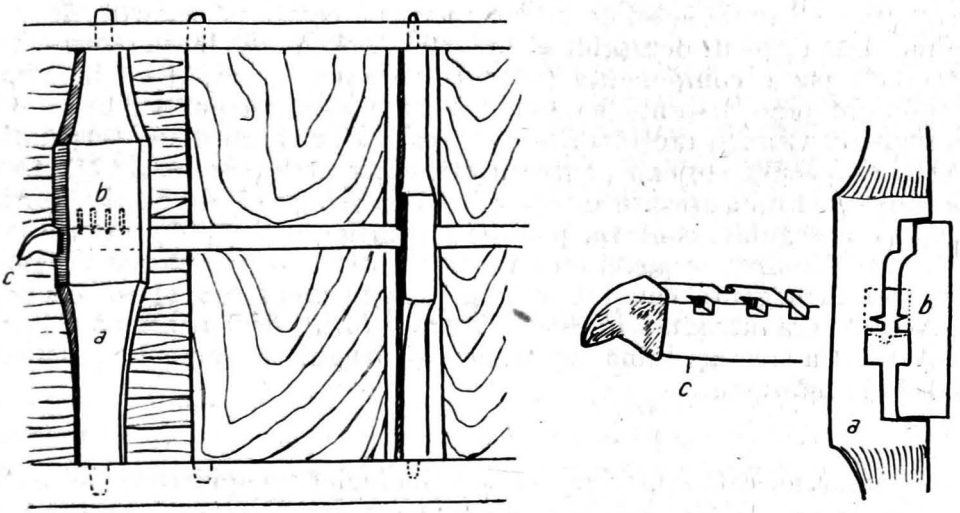


Fig. 9. Broască la cramă.

ţile masive fixate cu cepi proprii în aceleaşi grinzi. Ele se deschid de o parte şi de alta a unui alt stîlp de susţinere, pe care este aplicat în acelaşi fel un suport de lemn de o lăţime mai mică, dar de aceeaşi înălţime. Uşile sînt înţepenite de un drug de lemn de 1,50 m, care străbate cînd este închis două lăcaşuri : unul aşezat în broască şi altul în stîlpul suport. Manevrarea lui din afară se face printr-o fereastră mică[41] care se află pe peretele din dreapta uşii, astupată de un bloc de lemn mobil. Acest drug-zăvor nu poate fi tras afară, ci numai împins pînă întîlneşte peretele. El are forma pătrată cu capul mai gros şi artistic lucrat la mîner. Pe o porţiune de aproape 20 cm de la mîner sînt săpate 3 lăcaşuri pe o latură şi alta (vezi figura 9). Aceste lăcaşuri corespund cu 4 şanţuri ; două săpate în capul masiv al broaştei, iar două într-un bloc detaşabil, care, cînd stîlpul este montat, pătrunde în el şi constituie o singură bucată cu restul. În aceste şanţuri alunecau căţeii care astăzi lipsesc[42]. Din păcate, cheia, care dădea caracterul aparte al acestei variante, lipseşte. Lipseşte apoi

[40] Muzeul Satului-Bucureşti.

[41] Asemenea ferestre se găsesc la broaştele descrise la p. 14, 16, 18—19 din Munţii Apuseni, Olăneşti, Rîmnicu Vîlcii, raionul Ciuc. La secţia „Lemn" a depozitului Muzeului de artă populară se află un asemenea bloc ca o cutie, ce avea el însuşi o limbă de lemn ce cădea în jos şi fixa blocul. Deschiderea se făcea cu o cheie de fier (nr. inv. 8841).

[42] Datele privind interiorul corpului broaştei sînt relative deoarece nu mi-am putut pa seama de ele, decît prin crăpătura rămasă în stîlp din îmbucarea defectuoasă a blocului detaşabil.

https://biblioteca-digitala.ro

gaura pentru introducerea cheii; singura cale de pătrundere a cheii este un şanţ îngust de cîţiva milimetri cam la 3,5 cm deasupra lăcaşului drugului, paralel cu el, dar care nu permite decît introducerea unei lame înguste. O cheie care să corespundă întrucîtva condiţiilor de mai sus se găseşte în muzeul din Rîmnicu Vîlcea, sub denumirea „chei pentru crame, sec. al XVIII-lea"; este o lamă de tablă groasă, al cărui capăt se termină pe o latură cu 3 limbi la fel de subţiri, perpendiculare pe ea, cam de 2 cm lungime. Dacă blocul detaşabil al broaştei descrise nu făcea corp comun cu cealaltă parte componentă (stîlpul), rămînea o crăpătură îngustă ce se prelungea pe o distanţă de 14 cm. Presupunînd că pentru broasca de la crama din Ceauru crestăturile de circa 15 cm practicate perpendicular pe o crăpătură slujeau pentru dinţii cheii, atunci aceasta avea forma unei lame cu limbi aşezate în dreapta şi în stînga ei, de 5 mm înălţime şi dispuse neregulat, conform poziţiei şanţurilor deci căţeilor din ele (vezi fig. 7, a2). Mînuirea broaştei începea cu scoaterea de la exterior a cepului masiv, iar prin gaura cepului se vîra pînă la umăr braţul cu cheia de fier. Aceasta era introdusă în deschizătura în formă de T pentru a ridica în sus căţeii. Cu aceeaşi mînă se trăgea şi drugul ce împiedica uşile să se deschidă înăuntru.

★

Desigur, această scurtă prezentare tipologică nu epuizează subiectul.

Cercetarea de faţă deschide o problemă care aşteaptă completările. Am căutat în această schiţă să prezentăm, pe lîngă tipologia bazată pe evoluţia sistemului de închidere, şi alte aspecte legate de istoria culturii rurale. Teoretic, răspîndirea geografică ne arată, din punctul de vedere al formei, asemănări ca de pildă între broaştele masive din Hunedoara şi cele din Tg. Jiu, între cele din Moldova de nord, Maramureş şi secuime, între broaştele din Vrancea şi cele din Vîlcea. De altfel, chiar dacă nu mai putem găsi pe teren toate datele privind răspîndirea geografică a acestui sistem de încuietori — în unele părţi a dispărut şi amintirea lor — urme în Muntenia, Oltenia, Transilvania şi Maramureş, în întreaga Moldovă şi în Dobrogea se găsesc în muzeele etnografice şi de artă populară din ţară [43]. Locul din gospodărie în care erau — şi uneori sînt folosite şi azi — diferă şi el; cele mai multe broaşte de lemn se întîlnesc la bucătăriile de vară, la şuri, unde se îmblătea grîul şi secara, la cămări exterioare şi crămi, unde se păstrau grînele, vinul, produsele lactate şi lîna, pe cînd la casa de locuit se foloseau de predilecţie zăvorul de lemn cu cheie sau broaştele mai noi de metal cu clanţă. Excepţie pare să facă numai Moldova, unde broasca de lemn se mai întîlneşte la unele case mai izolate, la munte. Dar în acest caz, datele prezentate trebuie completate cu noi adaosuri. Data aproximativă a apariţiei diferitelor tipuri de încuietori la noi, apariţia în timp a fiecărei variante, schimbul de influenţe între construcţiile de fier şi de lemn aşteaptă încă o documentare care să ne permită o mai precisă cronologie a diferitelor tipuri şi preexistenţei în lemn sau metal a unor

[43] Ca de exemplu la Muzeul de artă populară din Bucureşti sau la secţia etnografică a Muzeului din Iaşi.

https://biblioteca-digitala.ro

forme sau elemente componente în mecanisme, ca de exemplu cheia de fier pentru zăvoare care pare o imitare a cheii de lemn. Atragem de asemenea atenţia asupra corespondenţei între unele zăvoare de lemn din Transilvania şi actualele broaşte şi clanţe de fier în ceea ce priveşte folosirea forţei arcului în automatizarea mişcării lor.

De asemenea se impune necesitatea de a extinde cercetarea şi în afara cuprinsului ţării pe teren sau la muzele etnografice. Adîncirea problemei în evoluţia ei presupune o despuiere a izvoarelor istorice, o atentă comparare cu formele şi situaţia din ţările vecine, mai ales a celor care ating catena Carpaţilor. Totuşi, din aceste rînduri se desprinde clar iscusinţa meşteşugarilor români de la ţară, varietatea de forme evolutive de la „vîrtej" şi „lăstar" la zăvorul simplu, apoi la broasca de lemn cu cheie şi, în fine, la diferitele lor reproduceri în fier.

WOODEN LATCHES AND LOCKS

The handles, the latches and the locks made of wood were largely employed on the Rumanian territory as well as in the neighbouring countries. The locks of metal, which sometimes imitated those of wood, restricted gradually their use in domestic economy and finally replaced them altogheter.

The wooden locks may be classified, from simple to complex, as follows : *a*) the *handles*, with their most developed form : the handles with spring (fig. 2) ; *b*) the *latches*, moved by the hand (fig. 1) or with a key of iron (fig. 3 —4 ; fig 6-*a1*) ; *c*) *the locks*, the most developed kind of door fastening in which the moving latch is fixed by plates or rods that slide up and down on a massive block ; they may be distinguished into two groups, taking into consideration the place in which the key is introduced and the form of the key ; the locks in which the key (fig. 6- *a* 3 and *b 2*) is introduced in the hole of the latch (fig. 5) and others in which the key (fig. 6- *b1*) goes in a hole made over the latch, in the lock itself (fig. 8—9).

The evolution from handle to the latch with a key and further to the lock was determined by the encreasing needs of conserving the accumulated goods ; the more intricate the secret of unlocking to find out, the less was the access of a stranger to the goods, deposited either in the house or the storehouse. This statement is not valid for the Rumanian territory in the past only because the social difference of the rural population imposed all over the world and at any time the practice and the success of the locks, first made of wood and afterwards of iron.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ISTORIEI MUZICII POPORULUI ROMÂN

— Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud —

CONSTANTIN ZAMFIR
Facultatea de Muzică a Institutului Pedagogic, Șoseaua Panduri, nr. 90, București

15-II-1964

Melodiile de doină din zona folclorică a Năsăudului se grupează în jurul a două tipuri principale, răspîndite în mod inegal pe suprafața cercetată de noi. Ambele tipuri se execută instrumental, vocal, sau în interpretare mixtă vocal-instrumentală. Denumirea locală sub care se execută vocal este de obicei „Horea oii" pentru tipul I și „De jele" pentru tipul II melodic. În execuție instrumentală ambele tipuri melodice au aceleași denumiri : „De jele" sau „A păcurarului cînd și-a pierdut oile". Aceste denumiri leagă melodiile respective de ocupația păstoritului.

Analiza materialului cercetat ne-a arătat că din punct de vedere structural tipul I melodic constituie un prim strat stilistic, suprapus pe fondul instrumental de largă răspîndire al povestei ciobanului care și-a pierdut oile, din care, probabil, își trage obîrșia [1]. Acest tip melodic prezintă următoarele caractere generale :

1) Se cîntă de obicei pe scară pentacordală sau hexacordală dorică, avînd preponderență genul diatonic ; elementul cromatic reprezentat de treapta a patra ridicată fiind mai frecvent în interpretarea instrumentală ;

2) Se prezintă într-o formă arhitectonică de trei și de patru rînduri melodice ;

3) Primul rînd melodic face cadență întotdeauna pe treapta a cincea ;

[1] Materialul pe care ne bazăm studiul nostru cuprinde 150 de piese culese de pe teren, a căror repartiție nu e lipsită de interes. Astfel, 22 piese reprezintă fondul vechi de melodii instrumentale cu tema ciobanului care și-a pierdut oile ; 55 reprezintă tipul I și 73 tipul II de melodii de doină. Între melodiile instrumentale ale tipului I predomină titlul ciobanului care și-a pierdut oile, pe cînd între cele ale tipului II predomină titlul „de jele".

Rev. etn. folc. t. 10, nr. 4, p. 363–373, București, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

4) Sintactic, rîndurile melodice cuprind formule de cvartă descendentă de la treapta a 4-a la treapta 1, frecvente în folclorul păstoresc;

5) Se cîntă pe text epic sau liric. Textul epic are ca temă fata răpită de turci sau de smei, ori *Mioriţa*. Prima baladă se cîntă de obicei pe această melodie în partea de răsărit a Năsăudului.

1. FATA RĂPITĂ

(doină – baladă)

Fg. 5643 a
Cules de I. Cocişiu
Transcris de C. Zamfir

Leşu (Năsăud – Cluj)
inf. Maria Precup 33 ani
24-IX-1935

Colo sus pe munte verde
Ce turmă de oi să vede;
Lîngă iele cine-m şede?
Frati-său cu sorî-sa.

Frati-său pe rît durmia,
Sorî-sa oile păştia.
— Scoală, frate, şi le-om mulge
Că grea ploiţă ne-ajunge.

Mulge două, lasă nouă,
Că, ia, vine-un nor şi plouă,
Pi cea vale lungă, lată,
Greu nor di ploaie s-arată.

— Acela nu-i nor de ploaie,
Că vin turcii* să te ieie.
— Frate, unde m-aş ascunde?
— Tomna-n fundu colibii

Sub gluguţa bădiţii
Un'i-i locu buducii.
Şi nici vorba n-o sfîrşi
Turcii la dînsa sosi.

— Bună dzîua, om de treabă,
Sănătos, voinic, frumos?
— Hai, poftiţ şi hodiniţ.
— N-am venit să hodinim

* smeii, în alte variante (i 4819 Sanţ—Năsăud, 1935).

https://biblioteca-digitala.ro

Am venit să vă peţim
Pe soru-ta ţ-o luăm.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioară nu mi-oi da

Făr' tri sute de-oi mărunte
Ce zbghiară vara pe munte;
Ieu pe-acelea vi le-oi da,
Şi pe sorioara, ba.

— Noi de-acelea n-om lua,
Făr' numai pe soru-ta.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioara nu voi da,

Tri sute de mieluşei,
Tăt mînduri şi ocheşei
Şi pe-aceia vi i-oi da,
Da pe sorioara, ba.

— Nici de-aceia n-om lua
Făr' pe sorioara ta.
— Pînă capu sus mi-a sta
Sorioara nu mi-oi da.

Tri sute de oi alesă
Ce din coarne aur varsă
Şi pe-acelea vi le-oi da,
Da pe sorioara, ba.

— Foaie verde din cărare,
Văd, frate, că nu-i scăpare.
Da ia forfăcuţele
Şi-m taie cosiţele

Şi cerceii din urechi
Pune-i de toţ la găleţ;
Cînd cercei-or zurăi,
Oile-n strung-or vini;

Cînd cercei-or rugini,
Să şti, frate, c-oi muri.
Turcii o pus-o călare
Pînă la Dunărea mare.

De pe cal s-o aruncat
Şi-n Dunăre s-o lăsat
Şi din gur'o cuvîntat:
„Decît roabă turcilor,
„Mai bin' hrană peştilor".

Aria de răspîndire a acestei melodii este limitată vocal la zona ce se întinde la răsărit de oraşul Năsăud, cuprinzînd satele de pe valea Rebrei, a Someşului Mare şi a Ilvei. Urme din acest tip melodic am găsit la miazăzi, în imediata vecinătate cu oraşul Năsăud, în satul Prislop şi la apus în satul Mocod. În interpretare instrumentală însă, aria ei de răspîndire este ceva mai mare, întinzîndu-se la miazăzi pînă pe valea Mureşului, la Săcalul de Pădure, raionul Reghin. Culegerile din arhiva Institutului de etnografie şi folclor nu indică alte zone de răspîndire a melodiei în discuţie.

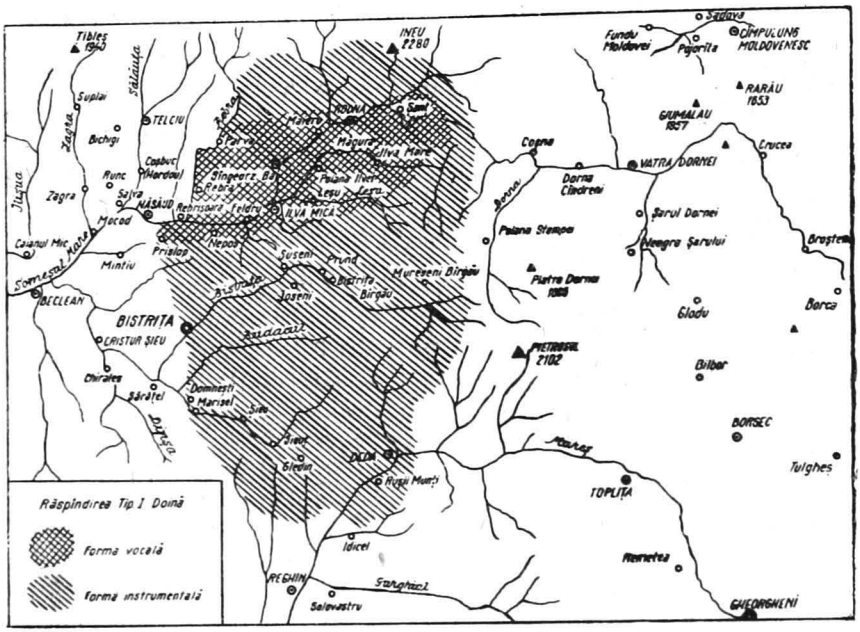
După felul de interpretare, în partea de răsărit a Năsăudului se disting două centre mai importante: comuna Şanţ pentru interpretarea instrumentală şi comuna Leşu pentru interpretarea vocală. În interpretarea instrumentală predomină forma cu trei rînduri melodice, care are o răspîndire generală, găsindu-se şi în locurile unde forma vocală numără patru rînduri melodice, respectiv pe valea Ilvei şi a Leşului. De aci constatarea că forma cu patru rînduri este o dezvoltare a celei cu trei rînduri, ca formă mai nouă. Acest tip melodic de doină neexistînd în partea de apus a Năsăudului, textul baladei păstoreşti amintite se cîntă în aceste locuri pe melodii de colindă, sau pe melodii de cîntec, îndeosebi cea a cîntecului „Împărate, împărate" frecvent în partea locului [2].

[2] Mg. r-2586 h (Daliman), Romuli-Năsăud, recitare; mg. 2588 a (Dociţa), Coşbuc-Năsăud; mg. v-2590 h (Daliman), f (Mioriţa) şi g (Costea) din Salva-Năsăud; mg. r-2590 h (Daliman, pe melodie de colindă), Salva-Năsăud.

https://biblioteca-digitala.ro

Se pune întrebarea : care sînt cauzele limitării formei vocale a melodiei tipului I de doină doar la partea de răsărit a Năsăudului?

Documentele istorice atestă existenţa în jurul anului 1250 a următoarelor localităţi : Rodna Veche, Măeru, Sîngiorz, Rebra, Rebrişoara, Năsăud. Cele mai vechi localităţi la apus de oraşul Năsăud, ca de pildă



Bichigiu, Hordou şi Runc, sînt atestate în documente abia pe la anul 1475[3]. În răstimpul acesta s-au petrecut evenimente istorice importante în partea locului. Este suficient să amintim de năvălirea tătarilor din anul 1241 care a lăsat urme adînci în viaţa poporului nostru, pentru a ne da seama că anarhia economică şi social-politică de care aminteşte istoria a cuprins şi teritoriul în discuţie. Balada păstorească la care ne referim reflectă în mod indirect consecinţele năvălirilor tătare, ducînd la concluzia naşterii şi dezvoltării textului pe canavaua acestor evenimente. De pildă, într-un document datat „5 iulie 1758" citim următoarele : „Se dă certificat de milogeală femeii Dafina Balotă din satul Maieru, care la etatea de 8 ani a fost răpită în 1717 de tătari ; aceştia au vîndut-o unui turc în al cărei harem a robotit pînă în anul 1758, cînd după multe suferinţe a putut să scape şi să se întoarcă acasă"[4]. Asemenea răpiri trebuie să se fi întîmplat

[3] *Istoricul districtului năsăudean*, în „Arhiva someşană", nr. 9, 1928, p. 1—64. (Se pune aici problema primelor documente istorice care amintesc de existenţa localităţilor respective, ceea ce nu neagă existenţa lor anterioară, ori continuitatea Rodnei, despre care istoria aminteşte că aci ar fi existat un castru roman. Ceea ce interesează îndeosebi, în această relatare istorică, este diferenţa apreciabilă de timp dintre localităţile existente în partea de răsărit, faţă de cele din apus de oraşul Năsăud).

[4] „Arhiva someşană", nr. 3, 1925, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro

nu numai în anul 1717, ci și cu ocazia năvălirilor anterioare, cu atît mai mult cu cît în partea locului oamenii sînt vestiți pentru frumusețea lor fizică. Acest argument nu poate fi trecut cu vederea în dezvoltarea temei baladei și capătă consistență cu cît anarhia socială se leagă mai mult de trecutul istoric al poporului nostru, cînd apărarea colectivă depindea în mare măsură de organizarea obștească locală.

Textul pare să fi fost cîntat inițial pe melodia fluierului păstoresc exprimînd jalea ciobanului care și-a pierdut oile [5]. De altfel, interpretarea mixtă vocal-instrumentală este o tradiție locală veche. Textul a putut cizela cu timpul o melodie desprinsă de formele improvizatorice ale fluierului, închegînd variante melodice vocale care constituie tipul în discuție. În acest sens putem vorbi de dezvoltarea unei tradiții în partea de răsărit, ce nu s-a putut transmite părții de apus a Năsăudului din cauza populației sale rare și cu caracter mai mult flotant pe atunci [6]. Curios este faptul că melodia nu circulă în această parte nici pe cale pastorală, cum circulă în sud-est, în munții Bîrgău și Căliman. Cauza trebuie căutată, după părerea noastră, în gravitarea păstorilor către munții bogați în pășune, mai apropiați în est și sud decît în vest. Condițiile social-economice de mai tîrziu, defrișările de păduri pentru înmulțirea terenului agricol și în general progresul social legat de cultivarea pămîntului, au permis în partea de apus o transformare mai intensă a vieții. De aci, probabil, slăbirea interesului oamenilor din această parte pentru doina în discuție. Fără o tradiție locală și fără interes funcțional artistic-social de reflectare a vieții trăite, doina aceasta nu s-a putut răspîndi și nu a putut trăi în partea de apus a Năsăudului decît în mod efemer, mai ales că locuitorii ei gravitau în schimburile lor economice în spre vest și sud, spre tîrgurile Beclean, Gherla, Dej și Bistrița [7]. Va trăi în schimb aici o altă melodie de doină, mai dezvoltată, tipul II.

Limita de nord și est a circulației tipului I de doină coincide, după toate aparențele, cu barierele muntoase ce o înconjoară. Circulația ei se prezintă intens în lumea satelor și păstorilor din vechea vale a Rodnei, ajungînd bine păstrată pînă la noi în sate izolate vechi ca Rebra, sau mai noi ca Parva, Șanț și Leșu. În ciuda contactului profesional pastoral al năsăudenilor cu maramureșenii și moldovenii, interpretarea instrumentală a acestei doine în partea de nord și est, dincolo de granițele Năsăudului,

---

[5] În materialul instrumental cules al acestui tip melodic predomină tema ciobanului care și-a pierdut oile, iar mărturia informatorilor că este „ceai mai vece cîntare a păcurariului" (fg. 5643 a) întărește exprimarea bănuielii pe linia etnogenezei.

[6] Coincidența ariei de circulație a acestei melodii, atît în execuție vocală cît și instrumentală, cu diferența de timp privind existența localităților amintite în documentele istorice (a se vedea nota 3 și harta) este atît de evidentă, încît nu o putem trece cu vederea. Tradiția acestui fenomen folcloric este foarte puternică și ea sugerează timpul respectiv de care se leagă dezvoltarea melodiei în discuție, ca un argument valabil în explicarea fenomenului.

[7] i 8983, Mocod-Năsăud, 7 aug. 1950, inf. Filimon Vartolomei ; i 9088, Coșbuc-Năsăud, 9 aug. 1950, inf. un grup de oameni ; i 9087, Salva-Năsăud, 10 aug. 1950, inf. Nicolae Pop.

https://biblioteca-digitala.ro

Foaie verde ca bobu
Mîndră floare-i norocu
Nu se face-n tot locu
Şi nu-l are tot omu;
Că şi ieu l-am semănat
Şi-a eşit, dar s-a uscat.
Altu seamănă şi-n piatră
Şi răsare tot odată.

Ieu l-am pus şi-n busuioc
Şi n-a răsărit deloc;
Şi l-am pus la loc tîrlit,
Cînd dau colea la plivit,
Nici un firuţ n-a ieşit.
Cum pe lume-i de trăit
Singurică pe pămînt?

Acest tip de melodie se dezvoltă în interpretarea mixtă vocal-instrumentală în condiţiile înmulţirii aşezărilor omeneşti din partea de apus a Năsăudului [8]. Contribuţia instrumentală pe cale pastorală pare să fie deosebit de valoroasă pentru forma de patru rînduri melodice, identificîndu-se cu limbajul muzical al păstorilor noştri din Carpaţii orientali şi meridionali. Cunoscuta doină „a Oltului" este desigur rezultatul acestei contribuţii păstoreşti de îndelungată reliefare şi cizelare a formei, în care uneori instrumentul este însoţit şi de voce [9]. Analiza structurală constată o strînsă legătură cu tipul I melodic. Această legătură ar duce la concluzia că şi tipul II melodic de doină s-a format în acelaşi spaţiu ca tipul I, adică în partea de răsărit a Năsăudului. Pentru două tipuri melodice care par să se fi dezvoltat unul din altul şi totuşi să se păstreze bine distincte pînă în vremea noastră, acelaşi loc de origine pare puţin probabil. Noi constatăm coexistenţa lor şi explicăm viabilitatea fiecărui tip melodic prin valoarea pe care o prezintă conţinutul legat de anumite condiţii speciale de viaţă, care se exprimă cu elemente structurale adecvate. Referindu-ne la formele instrumentale ale temei ciobanului care şi-a pierdut oile, din partea de răsărit a Năsăudului, mijloacele de expresie dovedesc o deosebire care se evidenţiază pînă la limita celor două tipuri melodice vocale. Acest fapt presupune că aici melodia ciobanului care şi-a pierdut oile s-a diferenţiat datorită unor condiţii de viaţă care nu mai pot fi aceleaşi, care trebuie căutate

[8] Faptul că circulă cu aceeaşi intensitate în toată zona folclorică a Năsăudului ne îndreptăţeşte să-l socotim că se dezvoltă în condiţiile înmulţirii aşezărilor omeneşti, fiindcă raportat la circulaţia redusă ca spaţiu a tipului I melodic, acest fenomen folcloric coincide cu cel istoric de dezvoltare a societăţii omeneşti.

[9] Răspîndirea largă a temei ciobanului care şi-a pierdut oile, cunoscută în forma cu 4 rînduri melodice, tip „doina Oltului", ar putea să constituie fondul vechi melodic pastoral pe care s-a dezvoltat şi tipul II de doină. Legătura acestora este atît de intimă încît numai prezenţa vocală a tipului I de doină a putut da impuls dezvoltării unor forme ample care se statornicesc mai ales la 6 rînduri melodice, circulînd intens în Moldova de Nord ca şi în Năsăud.

https://biblioteca-digitala.ro

undeva în afara ei. Cauza diferențierii nu poate fi internă atîta vreme cît dezvoltarea condițiilor istorice de trai ale oamenilor din partea locului nu se leagă de evenimente importante petrecute în societatea din cadrul geografic respectiv. Coexistența celor două melodii, uneori cu preponderentă intensitate a tipului I — cazul comunei Rebra — presupune dezvoltarea tipului al doilea de doină în altă parte. Legătura lor structurală arată că centrul în care s-a putut forma tipul melodic mai nou nu poate fi prea depărtat de cel al tipului vechi. Anumite căi accesibile de vehiculare par a fi făcut legătura între ele. Aceste căi nu pot fi numai profesional-păstorești, ci și sociale. Ca și în cazul tipului vechi, interpretarea vocală și-a avut rolul său în dezvoltarea melodiei celei noi. Această dezvoltare nu a putut avea loc decît în condiții de oarecare izolare geografică față de zona de circulație a melodiei celei vechi. Pe cît se pare, tipul II melodic de doină prezintă caracterele unei sinteze adăpate la două tradiții folclorice : folclorul moldovenesc și folclorul năsăudean. Locul de naștere al melodiei noi de doină trebuie căutat, după părerea noastră, în satele de bejeniți ardeleni din Moldova de nord.

Ipoteza noastră o întemeiem pe o serie de evenimente istorice petrecute în secolele al XIV-lea, al XV-lea și al XVI-lea. Fuga de pe moșie și chiar fuga peste graniță este enumerată în istorie ca una din formele luptei de clasă încă din secolul al XIV-lea [10]. Invaziile turcilor urmate de distrugeri în secolul al XV-lea, ca și epidemia de ciumă care a bîntuit Transilvania în a doua jumătate a secolului al XV-lea au contribuit la deplasări de populație în masă [11]. Amintim apoi că răscoala lui Gheorghe Doja din anul 1514 a cuprins și districtele Rodnei și Bistriței, iar urmările ei pentru populație au fost deosebit de grave [12]. Amintim de asemenea că între posesiunile lui Petru Rareș în Transilvania se numărau și valea Rodnei și a Bistriței cu 23 de sate [13]. Moldova în acel timp se bucura de o dezvoltare politică și socială înfloritoare. Era epoca lui Alexandru cel Bun și a lui Ștefan cel Mare, epocă în care tradiția social-culturală a poporului se afirma cu vigoare. Bejeniții ardeleni au întîlnit în Moldova formele unei culturi tradiționale locale, puțin deosebite de a lor. Tipul I melodic de doină adus de ei a putut contribui la realizarea unei sinteze noi pe fondul muzical al tradiției locale, din care s-a dezvoltat apoi noul tip melodic de doină [14]. Dacă admitem că procesul de formare al acestei melodii a avut loc în Moldova de nord, procesul său de dezvoltare s-a pe-

[10] *Istoria Românieĭ*, II, p. 253 : „Una din cele mai răspîndite forme ale luptei de clasă în această vreme [secol al XIV-lea, *n.a.*] a fost fuga".

[11] *Ibidem*, p. 559 : „La sfîrșitul sec. al XV-lea și începutul celui următor unele sate aveau doar 30—40 % din numărul locuitorilor dinainte. Aceasta era pe de o parte consecința epidemiilor de ciumă ce au bîntuit Transilvania în a doua jumătate a secolului al XV-lea și a invaziilor, urmate de distrugeri, ale turcilor, iar pe de altă parte a fugii iobagilor pe alte moșii, în tîrguri, orașe, la ocne sau chiar peste graniță".

[12] *Ibidem*, p. 603 și 609.

[13] *Ibidem*, p. 635 ; și *Din istoria Transilvaniei*, I, p. 118.

[14] Ne gîndim în special la forma amplă de 6 rînduri melodice caracteristică Moldovei de nord și Năsăudului, care implică o mare grupă de variante și care împreună cu altă grupă de variante constituie tipul melodic în discuție. Cadența pe treapta a cincea a rîndului întîi melodic din varianta moldovenească (mg. 651 d) amintește de caracteristica tipului I de doină (fg. 5643 a).

https://biblioteca-digitala.ro

trecut de ambele părți ale Carpaților, căci altfel nu se poate explica frecvența și intensitatea cu care circulă în Moldova de nord ca și în Năsăud. Venirea unei părți din populația bejenită înapoi în Ardeal, amăgită de făgăduiala autorităților de a o ușura de biruri [15], intensificarea schimburilor comerciale, ca și disputa dreptului de a stăpîni unii munți cu pășune, cum este de pildă Suhardul revendicat de cîmpulungeni și de bistrițeni [16], constituie motive temeinice de vehiculare a acestei melodii pe ambele versante ale Carpaților orientali nordici din țara noastră. Faptul că formarea noului tip melodic de doină se petrece în afara zonei folclorice a Năsăudului, pe baza unor condiții de viață deosebite, face ca în Moldova de nord tipul I melodic să dispară, fiind asimilat în structura tipului II. În Năsăud, dimpotrivă, asistăm ceva mai tîrziu la afirmarea tipului I melodic de doină paralel cu tipul II, luînd naștere fiecare în împrejurări social-istorice deosebite.

În concluzie, dacă tipul I vocal de doină s-a format în perioada dintre secolele al XIII-lea — al XIV-lea la răsărit de orașul Năsăud și s-a dezvoltat ulterior pe cale vocal-instrumentală, sîntem îndreptățiți să presupunem că tipul II vocal de doină s-a format în secolul al XV-lea în Moldova de nord, cunoscînd în secolul al XVI-lea și următoarele o largă răspîndire în ambele regiuni folclorice, peste munții Carpați care le-au servit de legătură. În consecință, s-ar putea vorbi la figurat de o teorie a descălecatului în folclor, generată de deplasări în masă a populației, care explică formarea și dezvoltarea tipului II melodic de doină. Această teorie este întărită de observația că grupa a doua de variante melodice ale noului tip de doină, întîlnite mai ales pe văile Someșului Mare și Bîrgăului, dovedește existența unui mediu prielnic de creație folclorică în partea de răsărit a Năsăudului, care pulsează mereu, dezvoltînd și alte melodii de doină ce vizează sursa comună de viață cu pregnanță pastorală [17].

CONTRIBUTION TO THE STUDY OF THE MUSICAL HISTORY OF THE RUMANIAN PEOPLE.

DETERMINATION OF THE DATE AND PLACE OF ORIGIN OF CERTAIN LYRICAL MELODIES OF THE NĂSĂUD DISTRICT

The melodies of the *doina* (lyrical song) encountered in the Năsăud folklore region can be divided into two main types unequally distributed

[15] Ștefan Buzilă, *Monografia comunei Sîniosif, comitatul Bistrița-Năsăud*, 1910, p. 236—239; i 5321 și 5322 *Din monografia parohiei Ruscior-Năsăud*, de preot Ion Bîrsan, 1899 (lucrare în manuscris, A.I.E.F.).

[16] Teodor Bălan, *Din istoricul Cîmpulungului Moldovenesc*, București, 1960. Se poate consulta în special capitolul „Comerțul cu Bistrița".

[17] Cercetarea colecțiilor lui Al. Voevidca, D. G. Kiriac, a Arhivei Institutului de etnografie și folclor din București, precum și a colecțiilor de folclor apărute pînă în prezent cu privire la folclorul din Moldova de nord permite să stabilim că în această parte a țării forma cu 6 rînduri melodice este foarte răspîndită și toate celelalte forme întîlnite se încadrează în melodia tipului II de doină. Varietatea melodiilor de doină pare să fie întrecută de cea din Năsăud, îndreptățind, în stadiul actual al cercetărilor, presupunerea că aici a existat un centru de creație folclorică privind acest gen, care a impulsionat răspîndirea lui mai largă.

https://biblioteca-digitala.ro

over the investigated area. The structural analysis of these tunes demonstrates that the first type of *doinas* constitute a primary stylistic stratum superimposed upon the wide-spread instrumental basis accompanying the theme of the shepherd who has lost his sheep, a theme whence this type is presumably derived. Its vocal interpretation is confined to the Eastern part of Năsăud (v. the hatched section of the map), whereas its instrumental performance extends southward as far as the Muresh valley. In studying the cause of these restricted limits of the vocal area, the author remarked that historical documents commenting the great Tartar invasion of 1241 mention the name of certain localities in the Eastern parts, whereas the oldest communities in the Western part of the Năsăud are first recorded only about the year 1475. The principal theme of the melody of the 1st type of *doina* is the ballad of the maiden carried away by dragons or by the Turks (the latter circumstance based upon historical reality). In the Western part of Năsăud, this ballad is set to the tune of a carol or song. The shepherds, in their southward peregrinations in search of pasture for their flocks of sheep, spread this tune played on their pipes over a wider area. In the North and East this pipe-tune was absorbed by the old local tradition. It can therefore be assumed that the first type of *doina* came into existence in the 13—14th century in the Rodna and Rebra valley.

The second type of *doina* melodies represents another great stylistic stratum. The structural analysis of these tunes evinces a close link with those of the first type, with the difference that type 2 is distributed over the entire folklore zone of Năsăud and Northern Moldavia. The coexistence of the two types of tunes rules out the supposition that they have emerged form the same spot, since every artistic creation is determined by specific social conditions of life.

Unfavourable social-historical circumstances caused the displacement of population across the Carpathian Mountains into Moldavia. This contributed to the adoption of the first type of *doina* into the local pastoral melodic traditions, leading to the emergence of the new type of *doina*, which, at a later date, spread to the Năsăud region owing to the intense trade and human intercourse with the people of Northern Moldavia. It can therefore be assumed that the date of emergence of the second type of doina is the 15th century, and its birth-place Northern Moldavia, in particular the Cîmpulung district, in the village inhabited by Transilvanian refugees and exiles.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

POVEȘTILE CU ANIMALE ȘI POVEȘTILE CU FORMULE[1]

TONY BRILL
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

24-IV-1965

Necesitatea sistematizării prozei populare epice nu mai constituie o problemă de discutat și nici nu este necesar să se facă o expunere asupra intensei activități în acest domeniu pe plan internațional. Trebuie subliniat însă faptul că preocuparea clasificării poveștilor populare s-a manifestat prin apariția a numeroase lucrări care aveau la bază diferite principii de lucru.

În lipsa unui îndreptar în acest sens, unele tipologii au fost mai mult o încercare de organizare a materialului, fiecare după o concepție și un sistem personal, desigur însă strîns legate de natura prozei populare naționale ; altele o dată cu apariția lucrării lui Aarne [2], au avut drept model clasificarea acestuia [3]. O mare parte din tipologiile apărute mai tîrziu au fost realizate după Aarne-Thompson [4], unele dintre ele reprezentînd un tablou interesant al compoziției materialului național [5]. S-au ivit însă și cazuri în care cercetătorii au constatat că materialul național nu permite totala lui încadrare în schema tipologiei internaționale. De aceea, la sfîrșitul acestor lucrări efectuate după criterii specifice, s-au adăugat tablo-

---

[1] Formează capitolele I(1—299) și IV (2000—2399), din *Catalogul poveștilor populare românești*, ce vor apărea într-un volum. Capitolul II, *Poveștile porprtu-zise*, sînt sistematizate și clasificate de Corneliu Bărbulescu, iar capitolul III, *Snoavele și glumele*, de Sabina C. Stroescu, *Legendele și tradițiile*, care formează obiectul unui capitol special, sînt organizate de autoarea acestui articol și al volumului amintit.

[2] Antti-Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, mit Hilfe von Fachgenossen, ausgearbeitet von..., Helsinki, 1910, „F. F. Communications", nr. 3.

[3] Hans Honti, *Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen*. Auf Grund von Antti Aarne's Typenverzeichnis, zusammengeschtelt von..., Helsinki, 1920, „F. F. Communications", nr. 31.

[4] Stith Thompson, *The Types of the Folk-Tale*. A classification and Bibliography. Antti-Aarne's Verzeichnis der Märchentypen, Helsinki, 1928, „F. F. Communications", nr. 74.

[5] Jean O Suilleabháim and Reidar Th. Cristiansen, *The Types of the irish folktale*, Helsinki, 1963, „F. F. Communications", nr. 188.

https://biblioteca-digitala.ro

uri ale tipurilor corespunzătoare tipologiei Aarne-Thompson şi altor tipologii naţionale [6].

În folcloristica noastră s-a dat mai puţină importanţă unei stricte sistematizări a prozei populare. Majoritatea preocupărilor, mai ales în timpul din urmă, au fost îndreptate asupra povestitului ca fenomen social, asupra valorilor expresive ale acestui gen etc. Nu trebuie însă neglijat faptul că varietatea şi complexitatea genului, ca şi factura internaţională a tematicii au făcut pe cercetători să simtă nevoia clasificării şi comparării materialului românesc cu cel al altor popoare.

Încercarea lui C. Litzica [7], în afară de faptul că se preocupă numai de unele basme [8], are numai o semnificaţie istorică. Studiul lui Şăineanu [9], prin concepţia ce depăşeşte cu mult spiritul epocii, prin bogăţia materialului cercetat este de o valoare incontestabilă, mai ales ţinînd seama de scopul în care a fost elaborat. Lucrarea se ocupă însă de basme şi numai în treacăt de celelalte specii ale prozei populare [10].

În indicele prozei populare româneşti, Schullerus [11] a realizat o etapă superioară. Lucrată după modelul Antti-Aarne, prin numeroasele laturi pozitive, tipologia lui Schullerus a fost mult timp un serios punct de orientare în cercetarea acestui domeniu. Reprezentativă însă numai pentru un anumit stadiu, clasificarea lui Schullerus nu mai corespunde nevoilor actuale, în primul rînd din cauza materialului acumulat de la acea dată. Nu vom insista critic asupra lucrării, ci vom aminti doar că sectorul **Poveşti cu animale** cuprinde 58 tipuri iar sectorul **Poveşti cu formule** 3 tipuri [12].

Apariţia tipologiei Aarne-Thompson, corespunde unei noi etape de sistematizare a prozei populare. Lucrarea răspunde unei necesităţi,

---

[6] Laurits Bødker, *Indian Animal Tales.* A preliminary survey by..., Helsinki, 1957, „F. F. Communications", nr. 118.

[7] B. P. Hasdeu, *Basmul*, „Revista Nouă", VI, 1894, nr. 10, p. 369—380.

[8] El a redus cele 40 de prototipuri ale lui Hahn la un număr de 28 de tipuri de basme. Din expunerea acestei clasificări ce cuprinde prea puţine din basmele noastre, nu se poate constata dacă autorul a pornit de la un material concret sau a căutat să reducă prototipurile lui Hahn, în limitele cărora să intre basmele cunoscute de el. Se pare că a doua supoziţie este cea reală.

[9] Lazăr Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895.

[10] Autorul subliniază sărăcia sectorului de poveşti cu animale, pe care le intitulează „Fabula animală", afirmînd că „acest gen de literatură orală lipseşte aproape cu desăvîrşire în folclorul românesc şi romanic". Lucrarea citată p. 955. Recunoaşte apoi drept unic tip *Capra cu trei iezi* Tip *123*, pomeneşte de *Punguţa cu doi bani* Tip *715 A* şi enumără două poveşti cu formule, considerînd pe una din ele snoavă sau cîntec.

[11] Adolf Schullerus, *Verzeichnis der rumänische Märchen und Märchenvarianten*, Zusammengeschtelt von ..., Helsinki, 1928, „F. F. Communications", nr. 78.

[12] Numărul redus al tipurilor se datorează desigur şi faptului că Schullerus a despuiat numai materialul publicat pînă în anul 1926, dar nici pe acesta în întregime, aşa cum reiese din indicaţiile lui despre izvoarele pe care le-a întrebuinţat. În cea mai mare măsură însă este şi rezultatul necuprinderii a o serie întreagă de teme aflate chiar în materialul cunoscut de el. În afară de aceasta tipurile stabilite sînt indicate în lucrare cu titlul rezumativ al subiectului respectiv. De aceea, tipologia are unele neclarităţi şi obligă pe cercetător să recurgă la modelul după care a lucrat Schullerus. Excluzînd faptul că nu a cuprins întreaga varietate a materialului românesc, unele încadrări sînt discutabile.

https://biblioteca-digitala.ro

ca rezultat al experienței acumulate în acest timp de cercetători, a unei cunoașteri mai cuprinzătoare și mai adînci, după lămurirea a o serie de probleme. S-a ajuns astfel la o concepție mai clară asupra clasificării materialului și a rolului pe care trebuie să-l îndeplinească o tipologie.

Sistematizarea și clasificarea poveștilor românești cu animale și a celor cu formule au fost realizate după acest criteriu [13], cu implicațiile dictate de specificul materialului național și cu supletea dictată de necesitate și de posibilitățile oferite de tipologia internațională. Schema acestei clasificări este următoarea :

Nr. 1—299. I **Povești cu animale**

1 — 99 Animale sălbatice.
100 — 149 Animale sălbatice și animale domestice.
150 — 199 Omul și animalele sălbatice.
200 — 219 Animale domestice.
220 — 249 Păsări.
250 — 274 Pești.
275 — 299 Alte animale și obiecte.

2000 — 2399. IV **Povești cu formule**

2000 — 2199 Povești cumulative.
2200 — 2249 Povești curse.
2300 — 2399 Alte povești cu formule.

Pentru a nu produce confuzii, pentru facilitarea studiilor comparative și informarea bibliografică în acest scop, pentru a păstra unitatea legăturii dintre tipologia internațională și cea națională și a se putea scoate în evidență diferențele specifice naționale, s-a respectat întocmai modelul după care s-a lucrat [14]. Pentru ilustrarea raportului dintre tipologia internațională și cea națională, vom da un tablou comparativ (vezi tabelele anexate).

Din alăturarea celor două tipologii reiese că față de totalul de 593 tipuri [15] de povești cu animale, cuprinse în tipologia internațională, materialul românesc numără numai 226 tipuri. Dintre acestea, 89 sînt comune cu tipologia internațională și 167 ar putea fi specifice românești. La poveștile cu formule, față de totalul de 122 tipuri internaționale, catalogul

[13] Lucrarea citată, completată cu ediția revizuită, „F. F. Communications", Helsinki, 1961, nr. 184.

[14] Catalogul legendelor populare românești, dîndu-ne o viziune de ansamblu a întregului nostru material, a dus la o și mai mare posibilitate în determinarea speciilor prozei populare. Cu toate că s-a respectat clasificarea internațională, ar putea părea cel puțin curioasă lipsa unor subiecte din diferite tipuri de povești cu animale. În genere, în repartizarea narațiunilor în diferitele specii ale prozei populare, s-a ținut seama, între altele, de un element esențial, funcția narațiunii, care a fost determinantă. S-a socotit că aceste piese, care n-au fost trecute la poveștile cu animale, au funcția de-a explica anumite trăsături ale acestor viețuitoare și au trecut la legende.

[15] În această noțiune cuprindem și subtipurile, atît pe cele ale tipologiei internaționale cît și ale celei românești.

https://biblioteca-digitala.ro

românesc are numai 26 tipuri : 7 comune şi 19 care ar putea fi specifice româneşti. A reieşit astfel fondul comun, ca tezaur internaţional, al tipologiei româneşti, adică tipurile internaţionale care se găsesc şi în materialul românesc. În acelaşi timp, s-au putut determina tipurile specifice româneşti. Păstrăm însă toate rezervele în legătură cu această problemă. Numai o cercetare comparativă a tipologiilor naţionale, cel puţin ale regiunii istorico-etnografice balcanice, ne-ar da dreptul unei afirmaţii fără vreo umbră de îndoială.

Se mai poate remarca din această privire comparativă o mai mare varietate a sectorului **Alte animale şi obiecte** (275—299) din catalogul nostru, care are 36 tipuri, prin inserarea unor naraţiuni cu caracter de dispută între elementele naturii, între cereale, între arbori, între sărbători etc. În acelaşi timp, sectorul **Peşti** (250—274) apare foarte sărac, avînd numai 2 tipuri româneşti. Tipurile româneşti existente sînt variabile între 32—19, tipurile lipsă faţă de cele internaţionale între 152—7 şi tipurile comune între 32—6, în afară de sectorul **Peşti** care nu are nici un tip internaţional.

În genere, în catalogul românesc se pare că lipsesc unele tipuri internaţionale care au în centrul acţiunii animale neexistente în fauna ţării noastre [16]. De asemenea, nu avem nici tipurile ale căror acţiuni sînt localizate sau au caractere atît de specifice încît nu se încadrează specificului naţional al poveştilor româneşti [17].

★

Materialul care stă la baza catalogului nostru cuprinde atît naraţiunile publicate pînă în anul 1940 cît şi pe cele aflate în manuscrise.

I. Materialul publicat a fost extras din :
— Colecţiile folcloriştilor (şi amatorilor).
— Colecţiile anonime.
— Colecţiile de texte filologice.
— Colecţiile româneşti traduse în diferite limbi.
— Publicaţiile periodice de folclor, filologie, literatură etc.

II. Materialul nepublicat se compune din :
— Manuscrisele Academiei Republicii Socialiste România.
— Manuscrisele Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti.
— Culegerile nemijlocite de pe teren, efectuate pînă în anul 1957 de Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti şi ale secţiei de folclor din Cluj, pînă în anul 1962.

Pentru aceste două capitole ale catalogului românesc, a fost extrasă proza din 101 colecţii ale folcloriştilor (şi amatorilor), 2 colecţii anonime, 4 colecţii traduse în limbi străine, 141 periodice româneşti, 2 periodice

[16] De ex. : Tip *8* Vulpea vinde renului picioarele arse ale ursului*.
[17] De ex. : Tip *20 D* Cocoşul, şi alte animale, pleacă la Roma ca să devie papă*. Acest fenomen desigur că are cauze mai adînci, pentru că adesea actorul principal, locul acţiunii sau situaţiile pot căpăta coloritul naţional respectiv. Problema ar merita studiată şi desigur că s-ar ajunge la rezultate concludente. Noi nu facem decît să punctăm o serie de observaţii.

ATh.[1]	C.R.[2]	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
1	1	31	31	51**	—	68**	—	—	**94***
1*	1*	31*	—	51***	**51**	69*	—	—	**94****
1**	—	32	—	—	**51 B***	69**	69**	—	**94*****
2	2	32*	—	52	—	70	70	95*	—
2 A	—	33	—	53	—	70*	—	96*	—
—	**2 A***	33*	—	53*	—	71	—	—	**97***
2 B	2 B	33**	—	—	**54***	71*	—	—	**98***
2 C	2 C	—	**33 A***	55	—	72	—	—	**99***
2 D	2 D	34	34	56	—	72*	—	100	100
3	3	34 A	—	56 A	56 A	72 A*	—	100*	—
3*	—	34 B	—	56 B	—	72 B*	—	101	101
4	4	34 B*	—	56 C	—	72 C*	—	101*	—
4*	—	35 A*	—	56 D	—	73	—	—	**101 A***
5	5	35 B*	—	56 A*	—	—	**74***	102	102
6	6	35 C*	35 C*	56 B*	—	74 A*	—	103	103
6*	—	36	—	56 C*	—	74 B*	—	103 A	103 A
7	—	37	—	56 D*	—	74 C*	—	103 A*	103 A*
8	—	37*	—	56 E*	—	74 D*	—	—	**103 A****
8*	—	—	**37****	57	—	75	75	103 B*	—
8**	—	38	38	57*	—	75*	—	—	**103 B****
8***	—	39	—	58	—	76	—	103 C*	—
8****	—	40	—	58*	—	76*	—	103 D*	103 D*
9	—	40 A*	—	58**	—	76 A*	—	104	104
9 A	—	40 B*	—	59	—	77	77	105	—
9 A	—	41	41	59*	—	77*	—	105*	105*
9 B	—	41*	41*	60	60	78	—	105 A*	—
9 C	—	41**	—	61	61	78 A	—	105 B*	105 B*
10*	—	42*	—	61 A	—	78*	—	106	—
10**	—	43	43	61 B	—	79*	—	106*	—
10***	—	44	—	62	—	80	80	—	**106 A***
—	**11***	44*	**44***	62*	—	80 A*	—	—	**106 B***
—	**12***	—	**44 A***	63	—	81	—	—	**106 C***
—	**13***	—	**44 B***	64	—	—	**81***	—	**106 D***
—	**14***	—	**44 C***	64*	—	—	**82***	107	—
15	15	—	**44 D***	64**	—	—	**83***	—	**108***
15*	—	47 A	—	65	—	85	—	—	**108****
15**	—	47 B	—	65*	—	—	**86***	110	110
—	**16****	47 C	—	66 A	—	87 A*	—	110*	—
—	**17***	47 D	—	66 B	—	87 B*	—	111	—
—	**18***	47 E	—	66*	—	—	**87***	111 A	—
20	—	47*	—	66**	—	—	**87****	111 A*	—
20 A	—	48*	—	66 A*	—	88*	—	—	**111 A****
20 B	—	49	—	66 B*	—	—	**89***	—	**111 B****
20 C	—	49 A	—	67	—	90	—	112	122
20 D*	—	50	—	67*	—	91	—	112*	—
20 E*	—	50 A	—	67**	—	91*	91*	112**	—
—	**20 F***	50 B	—	67***	—	91 A*	—	113	—
—	**20 G***	50 C	—	67 A*	—	91 B*	—	113 A	—
21	—	50*	—	68	—	91 C*	—	113 B	—
21*	—	51	51	68 A	—	92	92	113*	—
23*	—	51 A	—	68 B	—	92 A	—	114	—
30	—	51*	—	68*	—	93	93	115	—

[1] Tipurile catalogului internațional Aarne-Thompson.
[2] Tipurile catalogului românesc.

A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
116	—	126 C*	—	—	**155 B***	166 A*	—	200 B	200 B
117	—	127 A*	—	—	**155 C***	166 B*	—	200 B*	—
117*	—	127 B*	—	—	**155 D***	166 B_1^*	—	200 C*	—
118	118	129 A*	—	156	156	166 B_2^*	—	—	**200 C****
—	**118***	130	130	156 A	—	166 B_3^*	—	—	**200 C*****
119 A*	—	130 A	130 A	156*	—	166 B_4^*	—	200 D*	—
119 B*	—	130 B	—	156 A*	—	167*	—	200 E*	—
119 C*	—	130 C	—	156 B*	—	167 A*	—	201	—
120	—	130 D*	130 D*	156 C*	—	168	—	201 A*	—
120*	—	—	**130 E***	157	157	168 A	—	201 B*	—
120**	—	—	**130 F***	157 A	—	169*	—	201 C*	—
121	121	—	**130***	—	**157***	169 A*	—	201 D*	—
121 A*	—	—	**130****	—	**157****	169 B*	—	201 E*	—
121 B*	—	—	**130*****	157***	—	169 C*	—	—	**201 F***
121 C*	—	131	—	—	**157 A***	169 D*	—	—	**201 G***
122	—	132	—	157 B*	—	169 E*	—	—	**201 H***
122 A	122 A	132*	—	157 C*	—	169 F*	—	202	202
122 B	—	133*	133*	157 D*	—	169 G*	—	203	—
122 C	—	134*	—	—	**157 E***	169 H*	—	203 A*	—
122 E	122 E	—	**134****	—	**157 F***	169 J*	—	204	—
122 F	122 F	135*	—	—	**157 G***	169 K*	—	—	**205***
122 G	—	135 A*	—	158	—	169 L*	—	—	**205****
122 H	—	135 B*	—	159	—	170	—	—	**205*****
122 J	—	135 C*	—	159 A	—	170 A	—	206	—
122 Z	—	136	—	159 B	159 B	171 A*	—	207	—
—	**122 A***	136 A*	—	159*	—	171 B*	—	207 A	—
122 B*	122 B*	126 B*	—	160	—	172 A*	—	207 B	—
122 D*	—	137	137	160 A	—	173	173	207 C	207 C
—	**122 F***	137*	—	160*	—	—	**174***	207 A*	—
—	**122 G***	—	**140***	160**	—	175	—	208*	—
—	**122 J***	—	**142***	160***	—	—	**175***	—	**209 A***
122 K*	—	150	150	160 A*	—	176	—	—	**209 B***
122 L*	—	150 A*	—	160 B*	—	176*	—	210	210
122 M*	122 M*	151	—	161	—	176**	—	210*	—
122 N*	122 N*	152	—	161*	—	177	—	211	—
122 P*	—	152 A*	—	161 A*	—	178	—	211*	—
123	123	152 B*	—	161 B*	—	178 A	—	211**	—
123 A	—	153	—	162	—	178 B	—	211 A*	—
123 B	—	—	**153****	162*	—	179	179	—	**211 A****
124	—	154	154	162 A*	—	179*	—	211 B*	—
124 A*	—	154*	—	163	—	179 A*	—	212	212
—	**124 B***	—	**154****	163*	—	179 B*	—	212*	—
—	**124 C***	—	**154*****	163 A*	—	180	—	—	**212 A***
—	**124 D***	—	**154 A***	163 B*	—	181	—	—	**213 A***
125	—	—	**154 A****	163 C*	—	182	—	—	**213 B***
125 A*	—	—	**154 A*****	164*	—	183*	—	214	214
125 B*	—	—	**154 B***	164 A*	—	—	**184***	214 A	—
125 C*	—	—	**154 C***	165	—	200	—	214 B	—
125 D*	—	155	155	165*	—	—	**200***	214*	—
125	—	—	**155***	165 A*	—	—	**200****	—	**215 A***
126 A*	—	—	**155****	165 B*	—	—	**200*****	—	**216 A***
126 B*	—	—	**155 A***	166*	—	200 A	—	—	**216 B***

A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
217	217	232 A*	—	244 C*	244 C*	—	**281***	293 C*	—
217*	—	232 B*	—	244 D*	—	—	**281****	293 D*	—
218*	—	232 C*	—	—	**244 E***	—	**281*****	293 E*	—
218 A*	—	232 D*	—	245	—	—	**281******	—	**293 E****
218 B*	—	—	**232 E***	245*	—	281 A*	281 A*	—	**293 E*****
219*	—	233	—	246	—	282*	—	293 F*	—
219 A*	—	233 A	—	246*	—	282 A*	282 A*	293 G*	—
219 B*	219 B*	233 B	—	247	247	—	**282 A****	—	**293 H***
219 C*	—	233 C	—	247*	—	282 B*	282 B*	294	—
219 D*	—	234	—	248 A*	—	282 C*	—	295	—
219 E*	—	234 A*	—	247 B*	—	283	—	—	**296***
219 F*	—	234 B*	—	247 B**	—	283 A*	—	297	—
219 G*	—	—	**234***	247 B***	—	283 B*	—	297 A	—
—	**234****	—	**247 C***	—	**283 B****	297 B	—
220	—	235	—	248	—	283 C*	—	298	298
220 A	—	235 A*	—	—	**248***	283 D*	—	298 A	—
221	—	235 B*	—	—	**248****	283 E*	—	298 A*	298 A*
221 A	221 A	235 C*	—	248 A	—	283 F*	—	—	**298 A****
221 B	—	236	—	248 A*	—	283 G*	—	298 B*	—
222	—	236 *	—	249*	—	285	—	298 C*	—
222 A	222 A	—	**236 A***	249**	—	285 A	—	298 D*	—
222 B	—	—	**236 A****	250	—	285 B	—	—	**298 E***
222 A*	—	—	**236 B***	250 A	—	285 C	—	—	**298 F.**
222 B*	—	—	**236 C***	—	**251***	285 D	285 D	—	**298 G***
—	**236 D***	252	—	285 A*	—	—	**298 H***
237	—	253	—	285 B*	—	—	**298 J***
—	**237 A***	253*	—	—	**285 B****	—	**298 K***
—	**237 B***	254*	—	—	**285 E***	—	**299***
238	—	254**	—	—	**285 F***	—	**299 A***
239	—	—	**255***	286*	—	—	**299 B***
—	**236 D***	252	—	285 A*	—	—	**299 C***
253	—	285 B*	—	—	**288***
254*	—	—	**285 B****	593 tipuri A.Th.
254**	—	—	**285 E***	256 tipuri C.R. =
—	**285 F***	89 tipuri internaționale + 167 tipuri românești.
255	275	286*	—	—	**286****
275	—	287**	—
275 A	—	—	**288***
275 A*	275 A*
275 B*	—	288 A*	—
275 C*	—	288 B*	—
—	**275 D***	288 C*	—
276	—	289	289
276*	—	—	**289***
276**	—	—	**289 A***
—	**276*****	—	**289 A****
277	277	—	**289 B***
277 A	—	—	**289 C***
278	—	—	**290***
278 A	—	291	—
278 A*	—	291*	—
278 B*	—	292	—
278 C*	—	292*	—
278 D*	—	293	—
279*	—	293 A*	—
280	—	293 B*	—
280 A	—	—	**293 B****
281	—	—	**293 B*****

A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.	A.Th.	C.R.
2009	—	2023*	—	2031 B*	—	2045 A*	—
2010	—	2024*	—	—	**2031 C***	2045 B*	—
2010 A	—	2025	—	—	**2031 C****	2046*	—
2010 B	—	—	**2025***	—	**2031 C*****	2047*	—
2010 I	—	2026*	—	2032	—	2075	—
2010 IA	—	2027	—	2032 A	—	—	**2076***
2011	—	2027 A	—	2033	—	2200	—
2012	—	2027*	—	2034	—	2201	—
2012 A	—	2028	—	2034 A	—	2202	—
2012 B	—	2028 A*	—	2034 B	—	2204	—
2012 C	—	2029	—	2034 C	—	2205	—
2012 D	—	2029 A*	—	2034 D	—	—	**2206***
2013	—	2029 B*	—	2034 E	—	2250	—
2013*	—	2029 C*	—	2034 A*	—	2251	—
2014	—	2029 D*	—	—	**2034 A****	2260	—
2014 A	2014 A	—	**2029 E***	—	**2034 B****	2271	—
—	**2014 B***	2030	—	—	**2034 B*****	2275	—
—	**2014 C***	2030 A	—	—	**2034 C****	2280	—
2015	2015	2030 B	—	2035	—	2300	—
2015*	—	2030 C	—	2035 A	—	2301	—
2016	—	2030 D	—	2036	—	2301 A	2301 A
2016*	—	2030 E	—	2037	—	2301 B	—
—	**2016 A***	2030 F	—	2037 A*	—	2320	—
2017	—	2030 G	—	2038	—	—	**2321***
2018	—	2030 H	—	2038*	—	2322	—
2018*	—	2030 J	—	2039	—	2330	—
2019	—	2030 A*	—	2039*	—	2335	—
2019*	—	2030 B*	—	2040	—	2340	—
2021	—	2030 C*	—	2041	—	—	**2341 A***
2021 A	—	2030 D*	—	2041*	—	—	**2341 B***
2021 B	—	2030 E*	—	2042	—		
2021*	—	—	**2030 K***	2042 A*	—	*122* tipuri A. Th.	
2022	2022	2031	—	2042 B*	—	*26* tipuri C. R. =	
2022 A	—	2031 A	—	2042 C*	—	*7* tipuri internaționale + *19* tipuri românești.	
2022 B	2022 B	2031 B	—	2042 D*	—		
—	**2022 C***	2031 C	2031 C	2044	2044		
2023	—	2031 A*	—	2044 A*	—		

în limbi străine, 4 manuscrise ale Academiei Republicii Socialiste România, 2 manuscrise ale Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti şi culegeri de pe teren din diferite regiuni, de la povestitori diferiţi.

Materialul nu este unitar. Unele piese sînt de o largă circulaţie şi actualitate. Din cele 21 de variante ale tipului *1*, sînt culese recent de pe teren 8 variante iar celelalte, extrase din publicaţii, au indicată originea sau numele culegătorului folclorist. Alte naraţiuni sînt de o intensă difuzare prin publicaţii. Tipul *15* de exemplu, prezintă 10 variante dintre care numai una este recent culeasă de pe teren. Celelalte variante aparţin culegerilor publicate ale folcloriştilor înaintaşi sau au fost publicate fără nici o indicaţie.

Autenticitatea naraţiunilor de asemenea nu este de acelaşi grad. Culegerile Institutului de etnografie şi folclor din Bucureşti şi ale secţiei din Cluj prezintă garanţia autenticităţii, atît în privinţa conţinutului cît şi al limbajului poveştilor, datorită mijloacelor moderne de imprimare cît şi aparatajului ştiinţific ajutător. Autenticitatea colecţiilor folcloriştilor înaintaşi prezintă corectivul posibilităţilor epocii respective, de care este legată şi maniera de lucru ce influenţa în oarecare măsură cursivitatea şi spontaneitatea povestitului. Unele colecţii însă sînt vădit „aranjate", cum de altfel şi autorii lor declară, a fi „culese şi peptănate", „culese şi aranjate". Aceste „aranjamente" deşi nu sînt de o extremă importanţă în stabilirea unui tip, ne dă totuşi dreptul să socotim naraţiunile de o autenticitate oarecum relativă. Se mai pot întîlni în materialul românesc naraţiuni brodate în jurul unei scheme populare, respectînd în asemenea măsură limbajul popular încît sînt greu de recunoscut ca fiind „lucrate". În măsura în care circulă, pot fi acceptate. Alte naraţiuni însă, ne-am mulţumit numai să le semnalăm, fără să intre în desfăşurarea tipului respectiv, fiind mult prelucrate.

Am inclus în lucrarea noastră şi unicate, considerînd că ele nu sînt în defavoarea autenticităţii. De altfel, unele tipuri internaţionale aflate în materialul românesc sînt bazate pe unicate. Aşa este cazul tipurilor 1*, *41**, *60**, *92** etc. Alte tipuri specifice româneşti, bazate pe unicate, sînt de-o factură net populară sau au datele necesare pentru a fi socotite ca atare [18].

★

Factura poveştilor noastre cu animale, ca în genere ale acestei specii a prozei populare, prezintă aspectele unor surse multiple de creaţie, a imboldurilor diferite care s-au cerut exprimate în această formă specifică a artei populare. Tendinţele diferite care le-au dat naştere au determinat conţinutul, mijloacele stilistice şi limbajul lor. O parte din poveştile cu animale sînt izvorîte dintr-o tendinţă vizibil moralizatoare [19] şi au drept scop ca exemplul furnizat în această formă, mai uşor de acceptat, să pună probleme şi să atragă în mod firesc consecinţele sugerate de conţinutul

[18] De altfel, popularul în sensul actual şi complet al cuvîntului deschide un orizont mai larg noţiunii care se identifică cu tendinţa noastră de a face din catalogul românesc şi un indice cuprinzător.

[19] Tip *105** *Singurul vicleşug al ariciului.*

https://biblioteca-digitala.ro

narațiunii respective. Asemenea povești sînt adevărate fabule din care se trag învățăminte. Alte narațiuni sugerează critici deghizate, în care animalele simbolizează pe oameni cu trăsăturile lor, mai ales negative, sau se comportă ca oamenii [20]. Ele reprezintă o altă manieră a aceleiași tendințe de-a educa în mod plăcut, optimist, pe cei ce calcă o anumită etică. Se singularizează ca tendință poveștile care au în miezul lor exprimarea dorinței omului de a stăpîni animalele de care se teme și victoria lui asupra lor [21], așa cum întreaga istorie a poporului este tendința și munca de-a stăpîni și transforma natura.

Poveștile cu formule pun accentul în special pe formă, avînd adesea caracterul unor jocuri plăcute care concentrează și distrează în același timp.

Bogăția poveștilor cu animale și a celor cu formule nu constă atît în diversitatea tipurilor, cît mai ales în varietatea structurii lor. Rezultat al unor legi interne specifice ce intervin în procesul oralității, poveștile capătă o adîncire a conținutului și o amplificare a formei datorită mai multor fenomene :

— Înlănțuirea diversă a episoadelor aceluiași tip de la o variantă la alta.

— Procesul de contaminare.

— Elementele noi intervenite în structura unei piese.

Procesul de contaminare este cel care prezintă formele cele mai diferite, manifestîndu-se prin :

— Combinații între tipurile aceleași specii, fie în întregime, fie parțial.

— Combinații între tipurile din specii diferite fie în întregime, fie parțial.

— Combinații între tipuri dintr-o specie cu tipuri sau episoade asemănătoare din aceeași specie sau din specii diferite [22].

★

În elaborarea catalogului prozei populare românești, concepția noastră de lucru[23] s-a axat pe trei aspecte care ni s-au părut mai importante :

— Definirea cît mai completă a fiecărui tip.

— Analiza amănunțită a tipului.

— Prezentarea bibliografică minuțioasă a variantelor [24].

Definirea tipului este de fapt rezultatul analizei și inventarierii bibliografice a variantelor. Datorită lor se concretizează caracterele esențiale ale tipului :

— Combinațiile în care intră cu alte tipuri, adică o latură a structurii lui.

---

[20] Tip *51*** Vulpea ca arbitru la împărțirea brînzii.*

[21] Tip *157 Învățătura de a te teme de oameni.*

[22] Fiecare dintre aceste teze poate desigur forma obiectul unei cercetări speciale care să ducă la rezultate interesante.

[23] Un ajutor prețios în acest sens au fost sugestiile șefului sectorului literar, Ovidiu Bîrlea.

[24] Nu este cazul să precizăm noțiunea de variantă care a suscitat atîtea discuții. Noi o folosim în sensul cel mai larg al cuvîntului.

https://biblioteca-digitala.ro

— Răspîndirea geografică, legată de frecvența în anumite regiuni.

— Numărul variantelor [25].

În stabilirea ultimului punct s-a ținut seama și de variantele la românii din alte țări. Ordinea enumerării provinciilor indică numărul descrescînd al variantelor atestate în fiecare provincie. În stabilirea numărului variantelor, se ține socoteală și de variantele aflate la alte tipuri cu care s-a combinat tipul analizat. S-a considerat țara împărțită în cele trei provincii istorice : Muntenia — care cuprinde și Oltenia și Dobrogea, Moldova și Transilvania, care cuprinde Banatul, Crișana și Maramureșul. În variantele tipului 1, Transilvania însumează 8 variante, Muntenia 7, Moldova 4 și meglenoromânii 2 variante.

Analiza tipului. Pe baza analizei variantelor adunate, s-a stabilit ca punct de plecare varianta care prezenta în schema ei forma cea mai generalizată.

Alegerea acestei variante de bază fiind făcută după necesitate și totdeauna în favoarea clarității, uneori prezenta forma cea mai complicată și alteori cea mai simplă. În măsura în care era formată din entități narative, în sensul de fragmente ale acțiunii, a fost împărțită în episoade, însemnate cu cifre romane. Momentele esențiale din cadrul fiecărui episod, au fost însemnate cu literele mici ale alfabetului.

În măsura în care variantele următoare erau diferite, au fost analizate fiecare în parte, în comparație cu varianta de bază. Dacă însă două sau mai multe variante erau identice între ele, au fost numai consemnate sub formă bibliografică, indicîndu-se o singură dată, la sfîrșit, indicele de variabilitate.

Momentele esențiale din cadrul episoadelor au fost astfel organizate încît să permită consemnarea în paranteză a devierilor sau amănuntelor noi, dar mai puțin importante. Pentru deosebirile mai sensibile s-a adăugat un număr literelor cu care erau însemnate, reprezentînd astfel o idee oarecum deosebită de cea a variantei de bază. Dacă au intervenit momente noi sau episoade noi, au primit semnele lor distinctive în continuare, neîntrebuințate în variantele anterioare.

Desfășurarea în întregime a acestui proces a permis, pe de o parte, urmărirea variabilității și bogăției tipului de la o variantă la alta, pe de altă parte — și ceea ce este mai important — s-au putut sublinia asemănările esențiale dintre variante, au putut fi scoase în evidență constantele. Acestea duc la stabilirea unei acțiuni unitare în esența ei, indiferent de felul cum se combină și de raportul ei cu celelalte variante. Aceste constante care formează întregul, acțiunea unitară, definesc și concretizează tipul. Constantele le găsim în toate variantele. Modificările nu fac decît să scoată în evidență aceste constante și să strîngă variantele — fiecare în parte reprezentînd o altă fațetă a tipului — în jurul ideilor de bază care formează tipul, indicînd în același timp și drumul spre sintetizarea subtipurilor.

[25] Vezi desfășurarea Tip. *1*.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul analizei unui tip, s-a ținut seama și de cele două procese mai importante :

— Combinația cu alte tipuri.

— Apariția unor episoade sau chiar fragmente asemănătoare altor tipuri, fie ca temă, fie ca subiecte.

Dacă tipul cu care se combină tipul analizat nu a fost atestat independent în materialul românesc, s-a dat în continuare analiza lui [26]. Dacă a fost atestat independent, s-a dat numai indicele de variabilitate [27]. Pentru episoadele sau fragmentele asemănătoare cu alte tipuri, s-a respectat convenția internațională de referire [28].

Clasificarea legendelor și tradițiilor românești a permis stabilirea combinațiilor și referirilor și cu aceste tipuri. S-a observat din urmărirea acestui proces că poveștile cu animale și cele cu formule se combină mai ales fiecare în cadrul speciei respective sau între ele și mult mai puțin cu alte specii cu care cel mai des avem referiri [29].

Prezentarea bibliografică. Fiecare piesă în parte a fost consemnată cu datele cele mai importante [30]. Pentru cele extrase din colecții s-a dat titlul narațiunii, autorul, titlul colecției și pagina. În paranteză s-a consemnat locul culegerii și raionul respectiv [31]. Dacă narațiunea nu a avut titlu, s-a specificat acest lucru în paranteză, în locul titlului [32]. Cînd nu au existat date asupra originii narațiunii, s-a luat în considerare regiunea în care a cules autorul colecției. Pentru piesele publicate în periodice, dacă era consemnat numele culegătorului, după titlul piesei, s-a dat numele acestuia, în paranteză, urmînd titlul periodicului, anul apariției, data, pagina și originea piesei [33]. Pentru un studiu sau colecție a unui autor, ce cuprindea proză populară și erau publicate într-un periodic, după titlul piesei, s-a dat în paranteză autorul și titlul lucrării apoi celelalte date obișnuite [34]. La fel s-a procedat și cu narațiunile aflate în manuscrise [35], cărora li s-au mai adăugat datele specifice. Culegerilor nemijlocite de pe teren, în afară de titlul narațiunii, a naturii documentului și originii, li s-a mai adăugat numele instituției de specialitate din a cărei colecție face parte [36].

---

[26] Vezi varianta 8.

[27] Vezi varianta 2.

[28] Vezi varianta 1.

[29] Vezi varianta 13.

[30] Lista completă a materialului analizat indică și prescurtările întrebuințate în catalogul nostru. Despuierea acestei bibliografii a fost făcută pentru toate speciile prozei populare, în același timp.

[31] Lupul, vulpea și ursul, Tuțescu. *Taina ăluia*, 16 (Cătane-Băilești).

[32] (Fără titlu). Morariu, T., *Material etnografic*, 41 (Rebra-Năsăud).

[33] Ursul, vulpea, și mierea (P. Savin), DOINA JOR., III, 1930, nr. 1, 18 (Jorăști-Bujor). Cînd originea nu era cunoscută, s-a luat în considerare același criteriu al regiunii unde a lucrat culegătorul. Dacă lipsea numele culegătorului, s-a atribuit drept originea piesei provincia din care periodicul publica de obicei.

[34] (Fără titlu). (E. Petrovici — *Folclorul de la Moții din Scărișoara*). AN. ARH. FOLC., V, 1939, 152 (Scărișoara—Cîmpeni).

[35] Cearta dintre Ghenarie și Făurar (N. Densusianu — *Răspunsuri*). B. A., ms. 4555, 163 (Pojaru — Gilort).

[36] Ursul păcălit de vulpe A.I.F., mg. 1312 d. (Bughea de Sus-Muscel); Omul cu carul, A.I.F., i. 11311 (Meria-Hațeg).

https://biblioteca-digitala.ro

Au existat cazuri cînd aceeaşi variantă a fost publicată în diferite tipărituri. S-a consemnat acest lucru, ţinîndu-se seama de ordinea cronologică a apariţiei, semnalîndu-se şi schimbările titlului piesei [37]. Acelaşi sistem s-a aplicat pentru o naraţiune găsită în manuscris şi publicată apoi în diferite colecţii şi periodice [38].

★

În judecarea tipurilor naţionale, s-a ţinut seama de principiile de bază ale tipologiei internaţionale : orînduirea naraţiunilor în sectorul respectiv după animalul care este în centrul povestirii, concentrarea povestirilor cu acelaşi animal, actor principal etc. S-a mai căutat să se grupeze subtipurile româneşti lîngă tipurile internaţionale şi, pe cît posibil, să se aranjeze tipurile româneşti şi după asemănare de tematică, lîngă cele internaţionale.

Pentru marcarea tipurilor româneşti se va întrebuinţa un semn distinctiv [39], iar numerele ce însoţesc aceste tipuri noi au căpătat un asterisc [40].

Ar fi fost de dorit ca pentru fiecare tip nou să existe numere neîntrebuinţate în tipologia internaţională, subtipurile să fie însemnate cu majusculele alfabetului, cu asterisc şi în fine să se poată marca o gradaţie între tip, subtip ca subiect, asemănări de tematică etc.[41]. Acest lucru nu a fost totdeauna posibil şi ne-am conformat necesităţii şi posibilităţilor oferite de catalogul internaţional.

S-a obţinut totuşi ca unele tipuri naţionale să intre în sectorul din care trebuiau să facă parte în chip firesc. S-au putut concentra uneori naraţiunile cu acelaşi personaj central. Subtipurile româneşti au putut fi puse după tipul internaţional respectiv. Tipurile româneşti au căpătat uneori numere neocupate pentru fiecare subiect în parte, fiind vorba de naraţiuni cu acelaşi personaj. S-au făcut şi derogări de la cele stabilite, în special din cauza lipsei de numere libere şi uneori dictate de logică. De aceea unele cazuri, discutabile în aparenţă, îşi au justificarea lor [42].

Sperăm ca lucrarea noastră să fie nu numai un instrument de cercetare la îndemîna specialiştilor pe plan internaţional şi naţional, ci să permită cunoaşterea mai îndeaproape a materialului românesc, prin metoda pe care am întrebuinţat-o în analiza tipurilor şi prin faptul că ne-am

---

[37] Vulpea firoscoasă, Ispirescu, *Basme*, 48. Republicată : Poveştile unchiaşului sfătos, 304; CAL. MIN., 1909, 228; Vulpea cea isteaţă, PRIM., IV, 1914, nr. 9, 2.

[38] Hotărîrea omului puturos (T. Pamfile — Fără titlu), B. A., ms. 5094, 95. Publicată : Hotărîrea leneşului. *Firişoare de aur*, 45.

[39] Numerele cu caractere aldine reprezintă tipurile româneşti.

[40] Conform tipologiei internaţionale care marchează astfel tipurile de o importanţă mai ales locală.

[41] Nici tipologia internaţională, care la început a avut în vedere asemenea principii, nu le-a putut respecta permanent din cauza tipurilor noi care au trebuit incluse.

[42] În genere, clasificarea produselor artistice, ce circulă mai ales oral, este extrem de dificilă din cauza variabilităţii ce decurge tocmai din acest mod de propagare. Complicaţiile sînt şi mai mari într-un domeniu atît de liber cum este proza populară. De aceea nu poate scăpa unei oarecare doze de arbitrar, cu toată străduinţa cercetătorului de-a îmbrăţişa un punct de vedere complet obiectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

permis să dăm materialul mai amănunțit decît se obișnuește. Am dori în același timp ca acest catalog să fie un îndreptar bibliografic și un material documentar pentru toți cei ce se interesează de proza populară epică românească.

Dăm în continuare tipul *1* din sectorul

1—99 **Animale sălbatice.**

1—69 Vulpea animal isteț.

1. Furarea peștelui. Se combină cu Tip. *2*, *2C*, *2D*, *2B*, *103*, *5*, *275*, *3*, *4*, **12***, *15*, **37****, **124** *D**. Este atestat în Transilvania, Muntenia, Moldova și la meglenoromâni. Are 26 variante care se grupează astfel:

1. Omul, lișița și lupul. Papahagi, T., *Antologie aromânească*, 80 (din meglenă).

I a. Un om trecea cu pește (într-un coș).

b. Vulpea face pe moarta în drum și omul o aruncă peste pește (cu gîndul de-a face nevestei un cojoc).

c. Vulpea azvîrle peștele, apoi îl adună și-l duce acasă.

d. Cînd sosește omul acasă și strigă nevasta să-i arate ce i-a adus, nu mai găsește nici pește, nici vulpe.

II a. Vulpea atîrnă peștele de grinda casei.

b. Lupul, venit în vizită, este făcut atent de vulpe să nu se uite în sus (ca să nu-i cadă peste bot și să-i rupă dinții inelele de cîntar atîrnate în tavan).

c. Lupul descoperă vicleșugul vulpei și hotărăște să se răzbune.

d. Vulpea se luptă cu un băț cu care nimerește în plin, în timp ce lupul, luptîndu-se cu un cîrlig, se agață de toate lucrurile din vizuină și nu reușește s-o atingă pe vulpe. Cf. Tip *1083*

2. Omul cu carul. A.I.F., i. 11331 (Meria-Hațeg).

I a (într-un car), b (să facă cojoc nevestii), c, e. Vulpea își hrănește puii cu pește și doi din ei se înecă și mor.

3. Ursul păcălit de vulpe. A.I.F., i. 10886. (Jud. Putna?).

4. Ursul păcălit de vulpe. A.I.F., mg. 1312 d, 1267 c. (Bughea de sus — Muscel).

I a, b (să ducă o blană nevestei), c + Tip *2* a (ursul, pentru că voia pește), b, c.

5. De ce n-are ursul coadă. (D. Stăncescu), REV. NOUĂ, III, 1890, 196. Republicată: *Snoave*, 97; FAM., XXIX, 1893, 396.

I a_1 (Un om trecea cu un car cu pește din care pica mereu cîte unul), c_1 (Vulpea strînge peștele și-l duce acasă), + Tip *2* a (pentru că voia ca vulpea să împartă cu el peștele în mod egal), b (adormind), c.

6. Vulpea și ursul la pescuit. FLUIER., I, 1910, nr. 4, 59. (Zorleni-Bîrlad).

I a_2 (Un om lasă carul cu pește într-un crîng), c_2 (Vulpea fură peștii și-i duce acasă) + Tip *2* a (pentru că dorea pește), b (și vulpea îi spune că peștii i-au mîncat coada), c.

https://biblioteca-digitala.ro

7. Vulpea cu peştele şi lupul. A.I.F., i. 11.209. (Poiana Răchiţele-Hunedoara).

I a, b, c + Tip *2* a (lupul), b + Tip *2C* a. Vulpea pune lupului coadă de fuior de cînepă.

8. Lupul şi vulpea. TIMIŞ. — GAZ. POP., VI, 1890—1891, nr. 7, 6.

I a, c + Tip *2* a (lupul care dorea peşte), b + Tip *2 D* a. Vulpea sfătuieşte pe lup să-şi puie coada de fuior de cînepă, b. La întrebarea lupului ce să facă în cazul că i se aprinde coada, vulpea îl sfătuieşte să alerge împotriva vîntului şi se va stinge, c. Lupul o ascultă şi rămîne pleşuv pentru că şi-a ars tot părul.

9. De cînd n-are ursul coadă. Popescu-Ciocănel, *Braşoave*, 256.

I a, b, c + Tip *2* a (ursul), b, c + Tip *2 C* a. Vulpea pune ursului coadă de fuior de cînepă, b. Se iau la întrecere, sărind peste foc, c. Coada i se aprinde şi arde, d. De atunci n-are ursul coadă, e. Tot de atunci are părul zburlit.

10. Vulpea şi peştii. A.I.F., i. 11078. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c + Tip *2* a (lupul, care voia din peştele ei), b, c + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b (pe care-l făcuse vulpea), c, d (şi vulpea are coada mare).

11. De ce n-are ursul coadă. Rădulescu-Codin, *Nevasta leneşă*, 111 (Calciu—Jud. Romanaţi?).

I a, b, c + Tip *2 B* a, b_1 (Îi leagă o piatră de coadă sub cuvînt că ea şi sora ei au pescuit astfel), d + Tip *2 C* a, b, c, d.

12. Lupul şi vulpea. Alexici, *Texte*, 229. (Balta—Comitatul Caraş-Severin?).

I a, b, c + Tip *2* a (lupul mort de foame), b, c + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b, c + Tip *103* I a (cu o lingură), c; II a_1 (Motanul viteaz cu sabie), b_1; III a, b (porcul ce se mişca sub frunze), c (lupul), d_1 (iepurele), l (comentînd voinicia mîţului şi fericite că au scăpat de el).

13. De ce n-are ursul coadă. ALB. Buc., XXIII, 1924, nr. 17—23, 314. (Turcineşti — Tg. Jiu).

I a (într-o sanie), b, c + Tip *2* a, b, c.

a. Vulpea înfricoşată caută adăpost.

b. Aruncă necurăţenii în casa bursucului pe care-l face să-şi părăsească vizuina şi i-o ocupă.

c. De-atunci stă vulpea ascunsă în vizuină Cf. Tip *80*.

14. Ursul păcălit de vulpe. Creangă, *Opere*, 402. Republicată: PRIM., IV, 1924, nr. 1, 2; CAL. COOP. ROM., 1932, 71; SOL., II, 1935, nr. 13, 8.

15. Ursul păcălit de vulpe. LUMEA COPII., IV, 1925, 407.

16. Vulpea şi ursul. Popescu — Ciocănel, *Poveşti*, 57.

I a, b, c + Tip *2* a, b + Tip *5* a. Ursul vrea să pedepsească vulpea ce se ascunde (într-o scorbură), b. Cînd ursul apucă de copac (cu cîrligul), vulpea urlă că o trage de picior; cînd o apucă de picior, strigă că a prins copacul, c. Vulpea a rămas nepedepsită.

https://biblioteca-digitala.ro

17. Povestea cu vulpea şi lupul. A.I.F., i. 11107. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c (legaţi de coada ei) + Tip *2* a (lupul care voia peşte), b, c + Tip *2 C* a (lupul omoară un viţel şi vulpea fură cînepă), b, c+Tip *5* a (gaură), b, c_1 (Lupul îşi rupe toţi dinţii).

18. Vulpea cu peştele şi lupul. A.I.F., i. 11000. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c, d + Tip *2*, a, b (lupul) + Tip *5* a (gaură), b, c_2 (Lupul scoate vulpea din ascunziş) + Tip *2 C* a (lupul goneşte viţeii şi vulpea fură cînepă), b (pe care-l face vulpea), c.

19. Lupul şi vulpea. POP., V, 1898, nr. 93, 527.

I a, b, c (după ce mănîncă o parte din peşte) + Tip *2* a, b + Tip *2 C* a, b, c + Tip *5* a (butoi), b, c + Tip *103* I c; II a_1, b_1; III a, b (sărind după o frunză ce se mişca şi nimeri în botul porcului ascuns la fereastră), c (lupul), d_1 (iepurele), l (porcul spunea că lupul l-a tăiat cu sabia peste tot; lupul că i-a fost frică să nu-l împuşte iar iepurele că a fugit pentru că fuga e sănătoasă).

20. Vulpea şi racul. A.I.F., i. 11172. (Cerbăl-Hunedoara).

I a, b, c + Tip *2* a, b + Tip *5* a (scorbură), b, c_1 + Tip *275* a (cine va ajunge mai repede la capătul ogorului), c, d.

21. Vulpea, lupul şi pescarul. Papahagi, P., *Românii din Meglenia*, 25. Republicată : REV. SOC. TIN. ROM., V, 1900, 251.

I a, b, c, d; II a, b (să nu-i cadă spinii în ochi) + Tip *2 B* a (la moară unde pescuise şi ea), b_2 (Vulpea îi leagă un coş de coadă), f. Morarul văzînd că moara nu macină, cercetă roata şi-l găsi pe lup pe care-l bătu straşnic cu un lemn + Tip *3* a. Vulpea intră în moară, mănîncă din casa morarului şi se unge cu ea pe obraz, b. Cînd lupul îi povesteşte ce bătaie a mîncat de la morar; vulpea îi arătă faţa ei unsă, spunînd că ea a păţit-o mai rău + Tip *4* a. Vulpea făcînd pe bolnava, îl rugă pe lup s-o ia în spinare, b. În timp ce lupul o purta astfel, vulpea spunea mereu că bolnavul poartă pe cel sănătos, explicînd lupului că-şi descîntă de durere de cap. Cf. Tip *72* + Tip *5* a (gaură), b, c.

Pentru restul de variante vezi Tip, **12*** (1), *15* (10), **37**** (1), **124 D*** (1, 2).

ANIMAL TALES AND FORMULA TALES

After a short review of former systems of classification of Rumanian folk prose, the paper underlines the relation between the Aarne Thompson international typology—model which lies at the base of this work - and the Rumanian typology of tales with animals and tales with formulae.

Based on a comparative table of both typologies, the link of unity between the international and the national one is established, at the same time rendering evident the specific national differences. It was thus

https://biblioteca-digitala.ro

emphasized the common wealth of the Rumanian typology, as international treasure, i. e., the international types which are to be found as well in the Rumanian materials, the specific Rumanian types being pointed out.

The information about the materials which are comprised in the typology—(volumes, leaflets, periodicals, manuscripts and field gathering), — is appreciated from the point of view of their authenticity, circulation, a. s. o.

The paper gives a description of the research method used, which focussed on three major aspects :

The complete definition of every type ;

A thorough analysis of the type ;

A minute bibliographical presentation of the variants.

The paper traces the principles of classification, underlining some deviations which were dictated by necessity.

Following some considerations about the characteristic features of the Rumanian material, of its compositional structure, the paper presents as exemple the Type 1-*The stealing of the fish*-, to illustrate the lines followed, and to show the development of a type, with all its respective variants.

https://biblioteca-digitala.ro

OBSERVAȚII ASUPRA STRUCTURII ARHITECTONICE A DANSURILOR CU FORMĂ FIXĂ

ANCA GIURCHESCU
Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10–IX–1964

Dansul, înțeles ca fenomen artistic ale cărui imagini specifice au în același timp dimensiuni spațiale și temporale, poate fi studiat, în special din punct de vedere al structurii, numai în măsura în care documentul consemnat grafic, sau filmat, redă cu fidelitate forma sa integrală. Înregistrarea fragmentară a fenomenului face imposibilă elucidarea unor aspecte majore în studiul structurii și anume: modul în care diferitele unități de mișcare se succed și se leagă între ele, ca și relația muzică — dans.

Pornind de la acest principiu am limitat studiul analitic al structurii la un material ce cuprinde un număr de 400 de dansuri cu *formă fixă* din Oltenia și zona dunăreană a Munteniei. Ne-am oprit asupra acestor dansuri, deoarece raporturile constante în care se găsesc diferitele unități de mișcare între ele și față de muzică fac posibilă notarea fidelă a jocului, oferind astfel un material apt pentru o analiză structurală. În lucrarea de față ne vom referi doar la un aspect al vastului domeniu de cercetare pe care îl prezintă structura dansurilor și anume cel al structurii arhitectonice.

Cele 400 de jocuri cu formă fixă pe care am întreprins studiul se grupează într-un număr de 20 tipuri. În cadrul majorității acestor tipuri de joc întîlnim forme diverse, pornind de la cele mai simple, bazate pe un motiv unic, și pînă la forme complexe ce cuprind într-o succesiune variată, un număr mare de figuri. Ele constituie expresia gradelor diferite de realizare artistică a fiecărui joc în parte, sau a unei mai depline sau trunchiate preluări a fondului tradițional.

De o deosebită importanță pentru analiza structurală este precizarea raportului între dans și muzică sub aspectul concordanței sau a lipsei de concordanță dimensională între aceste două elemente. El este legat în primul rînd de structura motivică a jocului, de raporturile funcționale între diferitele unități și creează un anumit contur arhitectonic al întregului

https://biblioteca-digitala.ro

joc. Această observaţie ne-a impus ca metodă de lucru studiul comparativ al categoriilor de jocuri concordante şi neconcordante cu muzica, în cadrul acelorași forme şi tipuri de joc, deoarece—şi aceasta constituie un fenomen destul de răspîndit în jocul popular românesc—jocuri aparţinînd unui tip comun pot prezenta forme diferite de concordanţă cu muzica. Ca exemplu putem da tipurile de Horă dreaptă, Horă în două părţi, Horă lăutărească sau Geampara, care prezintă atît variante concordante cît şi neconcordante dimensional cu muzica.

Dacă ne referim la structura arhitectonică a jocurilor concordante şi neconcordante sistematizarea întregului material ne permite să observăm că există anumite forme care includ cele două categorii de jocuri, acestea fiind forme arhitectonice simple, puţin dezvoltate. Astfel jocurile analizate se grupează în modul următor :

Forma a (motivică) cuprinde 14,8% jocuri concordante şi 13,64% jocuri neconcordante cu muzica din totalul jocurilor studiate.

Forma A (o singură figură) cuprinde 21,11% jocuri concordante şi 31,65% jocuri neconcordante.

Forma AAv, cuprinde 7,51% jocuri concordante şi 11,86% jocuri neconcordante.

Forma AABB, cuprinde 13,61% jocuri concordante şi 24,59% jocuri neconcordante.

În unele cazuri însă jocurile neconcordante, chiar dacă prezintă forme arhitectonice similare cu cele ale jocurilor concordante, prin structura lor motivică şi organizarea internă particulară constituie variante ale formelor obişnuite. Spre exemplu, formei concordante AAAv Av îi corespunde forma neconcordantă AA+final Av Av, iar formei AABB îi corespunde forma A+final A+final BB. Cu cît formele arhitectonice devin mai complexe ele se diferenţiază în raport cu cele două categorii.

În cele ce urmează vom încerca să prezentăm cîteva observaţii sugerate de studiul comparativ al structurii jocurilor concordante şi neconcordante.

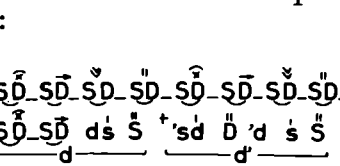
Chiar şi pentru ochiul unui nespecialist apare evident faptul că dansurile concordante cu muzica au o anumită simetrie compoziţională, bazată pe forme mai simple, în care jocul se încheagă în raport cu frazele muzicale, unităţile de mişcare sprijinindu-se pe semicadenţele şi cadenţele melodiei. Datorită acestui fapt vom întîlni rareori motive, sau alte unităţi de mişcare cu rol concluziv, care să delimiteze din punct de vedere coregrafic diferitele fragmente ale jocului, în special în interiorul său.

Jocurile neconcordante, ca aspect arhitectonic prezintă spre deosebire de cele concordante forme interesante şi variate. Necorespondenţa dimensională între motivele muzicale şi cele ale dansului, sau între fraza muzicală şi unitatea de mişcare corespunzătoare, fac ca finalul jocului să nu coincidă cu sfîrşitul melodiei şi nici în cadrul organizării interne figurile sau motivele coregrafice să nu se sprijine pe semicadenţele sau cadenţele frazelor muzicale. În cele mai multe din aceste cazuri jocurile neconcordante apar sub forma unor construcţii închegate în sine, avînd o introducere, un fragment central, un final, ca şi alte unităţi de mişcare mai mici ce leagă diferitele fragmente între ele. Dar nu numai forma integrală a

https://biblioteca-digitala.ro

jocului ci şi unităţile din interior se prezintă ca entităţi bine conturate. Sfîrşitul jocului sau al diferitelor unităţi este subliniat cu ajutorul mişcării, prin celule, motive sau chiar figuri cu caracter concluziv. În unele cazuri întîlnim jocuri cu două finale : unul corespunzător cadenţei finale muzicale şi al doilea reprezentînd un final pur coregrafic.

Pentru a fi mai clari dăm ca exemplu jocul Galaonul din satul Giurgiţa, rn. Segarcea :



După cum reiese din acest exemplu d reprezintă finalul corespunzător cadenţei muzicale, iar d' un final propriu al jocului, care intră pe începutul unei noi faze melodice.

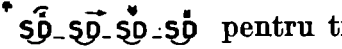
Deoarece structura compoziţională a oricărui joc este determinată în mare măsură de structura sa interioară, înţelegînd prin aceasta cea motivică, considerăm că este necesar să expunem — din punct de vedere al rolului lor compoziţional — categoriile de motive pe care le-am întîlnit în cuprinsul celor 400 de jocuri studiate :

a — *Motive introductive*, care au în cadrul diferitelor tipuri o funcţie precisă, dar pot fi întîlnite şi în alte tipuri de joc cu un rol similar sau diferit.

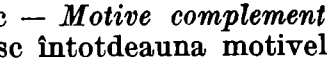
Astfel motivul pe care-l găsim cu aceeaşi funcţie în tipul de Horă în două părţi, apare şi în cadrul tipului : Alunelu, Horă oltenească, Ceată de călueşeri, Brîuleţ oltenesc, Horă lăutărească, Horă dreaptă.

b — *Motive de bază* — proprii unui anumit tip de joc, pe care îl caracterizează.

Dăm cîteva exemple de motive de bază :

 pentru tipul Brîuleţ oltenesc

 pentru tipul Alunelu

 pentru tipul de Horă şchioapă

c — *Motive complementare* — avînd o circulaţie mai largă şi care însoţesc întotdeauna motivele caracteristice într-o legătură organică.

Acest motiv de exemplu apare în tipul Alunelu, strîns legat de figura de bază.

* Exemplele sînt transcrise (la sfîrşitul lucrării) şi în notaţie kinetografică.

https://biblioteca-digitala.ro

d — *Motive finale* — care pot fi motive finale prin excelență sau motive care de la caz la caz joacă acest rol.

Ca exemple de motive cu rol final dăm următoarele :

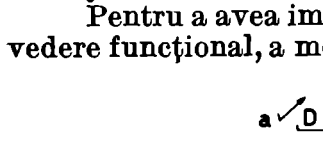
Tipul de Horă dreaptă

Tipul de Horă la bătaie

Tipul de Horă în două părți.

e — *Motive de legătură* — uneori celule sau chiar elemente cinetice, în majoritatea cazurilor nespecifice unui anumit tip de joc.

Pentru a avea imaginea globală a modului de organizare, din punct de vedere funcțional, a motivelor în cadrul unui joc, dăm următorul exemplu :



(Polosca, satul Hunia, rn. Calafat)

a — reprezintă motivul introductiv
b — reprezintă motivul de bază
c — reprezintă motivul complementar
d — reprezintă motivul final.

În continuare vom căuta să exemplificăm pe baza materialului studiat caracteristicile pe care le considerăm esențiale structurii arhitectonice a jocurilor cu formă fixă, concordante, comparativ cu cele neconcordante.

Am amintit înainte că jocurile concordante prezintă forme arhitectonice simple organizate într-o perfectă simetrie. Într-adevăr, cel mai mare procent de exemple analizate se încadrează în forma bipartită AABB, care alături de AAAvAv și A (o singură figură) constituie cele mai specifice forme arhitectonice pentru categoria dansurilor cu formă fixă, concordante cu melodia. Afirmația o facem ținînd seama și de numărul mare de tipuri de joc cărora le sînt proprii aceste forme. Astfel, din forma AABB fac parte tipurile : Horă în două părți, Alunelu, Horă dreaptă, Horă șchioapă, Învîrtita dreaptă, Ceata de călușari, Rustem și tipul combinat din Horă și joc de perechi. Dintre tipurile menționate, în cadrul formei AAAvAv frecvența cea mai mare o are tipul de Horă în două părți cu subtipul ei Horă în două părți de umeri, în timp ce tipul de Horă dreaptă este caracteristic pentru forma A.

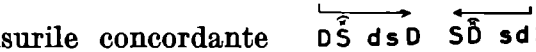
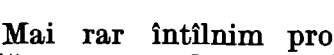
Cînd vorbim de numărul total de figuri care compun un joc, luăm în considerare repetările fiecăreia din ele, repetări care pot fi alternate sau succesive.

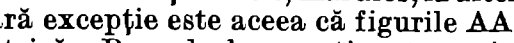
https://biblioteca-digitala.ro

Este însă necesar să observăm — şi aceasta constituie o altă caracteristică — că indiferent de gradul de dezvoltare a formei arhitectonice ea se sprijină în principal pe două figuri (A Av, AB) sau chiar pe una singură (A). Doar în cazul a două tipuri de joc : Alunelu şi Hora lăutărească apare a treia figură cu conţinut cinetic sau ritmic diferit (deci forma tripartită) ca în cazul : AA BC sau ABABCC, în care C reprezintă o figură cu caracter final, ce punctează sfîrşitul jocului. Un singur exemplu de Horă lăutărească are o formă mai complexă în a cărei construcţie intră 4 figuri diferite şi anume : ABBCCDDvEE.

Din analiza structurii motivice care stă la baza acestor forme arhitectonice putem extrage unele principii cu valabilitate generală pentru categoria jocurilor concordante cu muzica.

Marea majoritate a motivelor sînt motive simple construite pe două măsuri muzicale.

În cadrul unei singure figuri (A) motivele se leagă prin procedeul *repetării simetrice*, adică, acelaşi motiv executat cu picior opus în sens invers. *Repetarea simetrică* constituie unul din *procedeele compoziţionale cele mai caracteristice* pentru dansurile concordante  Romanul (Bîrca, rn. Segarcea), Horiţa (Novaci rn. Gilort). Mai rar întîlnim procedeul de compunere, înţelegînd prin aceasta alăturarea a două motive cu material ritmic şi cinetic complet deosebit.  Trocu (Clejani, rn. Videle) Galaonul (Hunia, rn. Calafat).

Considerăm interesantă observaţia că în cazul formei AA motivele care alcătuiesc figura A se unesc fie prin repetare identică — în special cînd însăşi celulele constitutive prezintă o alternanţă de direcţie — fie, şi aceasta constituie o modalitate caracteristică, prin *procedeul dezvoltării*, adică al alăturării unui motiv înrudit, variat ritmic sau cinetic. Variaţia ritmică se bazează pe divizarea valorilor fundamentale sau pe procedeul invers al recompunerii lor, cea cinetică referindu-se atît la anumite modificări în caracterul mişcării cît, mai ales, la alternările de direcţie. O regulă aproape fără excepţie este aceea că figurile AA se leagă între ele prin repetare simetrică. Procedeele menţionate mai sus constituie în ansamblul lor mecanismul care realizează simetria arhitectonică a jocurilor concordante.  Murguleţul (Lupşanu, rn. Lehliu).

https://biblioteca-digitala.ro

Fără să intrăm într-o analiză mai amănunţită amintim doar că pentru toate celelalte forme ce cuprind figuri de tipul AAv, procedeul compoziţional este cel al dezvoltării, iar în cazul tipului AB cel al compunerii.

Motivele constitutive ale jocurilor concordante nu se diferenţiază funcţional, decît în cazuri particulare.

Într-adevăr, dacă ne gîndim la marea majoritate a jocurilor din această categorie (în special cele de forma A, AA, AAv, AB, AABB, AAA AAAvAv) observăm că motivele se organizează pe o axă de simetrie (pe principiul mişcărilor bilaterale) astfel încît tot ceea ce se execută într-un sens se repetă identic sau cu unele modificări şi în celălalt sens, avînd o funcţie similară.

În cazuri particulare apare o anumită diferenţiere funcţională în ceea ce priveşte în special motivele ce indică finalul jocului. Motive cu caracter final am întîlnit în trei tipuri : Alunelu, Hora lăutărească şi Hora pe bătăi.

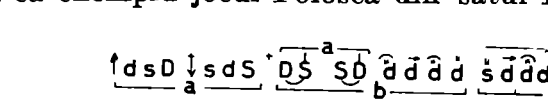
Pentru a crea imaginea concluzivă, motivele finale se diferenţiază de restul motivelor ce compun jocul, fie din punct de vedere ritmic fie, mai ales, prin caracterul mişcării. (Bătăile şi pintenii fiind cele mai tipice mişcări.)

O altă observaţie se referă la faptul că motivele de bază nu ocupă un loc precis în cadrul diverselor forme arhitectonice. Spre deosebire de această categorie, jocurile neconcordante se caracterizează în primul rînd printr-o asimetrie a formei arhitectonice. Unităţile de mişcare, de dimensiuni inegale se grupează în forme variate, care în majoritatea cazurilor au un caracter precis.

Datorită faptului că motivele constitutive se diferenţiază funcţional în cadrul formei integrale a dansurilor, ideia coregrafică se reliefează cu mai multă claritate. În cuprinsul ei putem desprinde o *temă principală*, exprimată de motivul sau figura de bază, *introducere*, *final* sau părţi de *legătură*.

Este însă necesar să subliniem faptul că această organizare nu se manifestă numai în cadrul formei integrale a jocului ci, în foarte multe cazuri, chiar în cuprinsul unei figuri. Faptul că unor motive constitutive ale figurii li se alătură diferite unităţi de mişcare cu un rol funcţional bine definit reprezintă una din cauzele *asimetriei compoziţionale* caracteristice jocurilor neconcordante cu muzica.

Dăm ca exemplu jocul Polosca din satul Bîrca rn. Segarcea :



În acest caz : a, reprezintă un motiv introductiv, b, reprezintă motivul de bază, el însuşi avînd o celulă cu caracter introductiv (a′)

b_v. constituie o variantă a motivului de bază

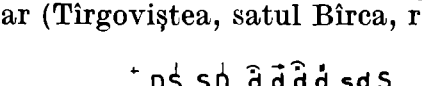
e. reprezintă o celulă intermediară cu rol de legătură

c. reprezintă motivul complementar iar

d. motivul cu caracter final.

https://biblioteca-digitala.ro

Forma tipică de organizare a unităţilor de mişcare în cadrul jocurilor neconcordante, este exprimată de acest exemplu concis, ce cuprinde o figură de tip celular (Tîrgovişteа, satul Bîrca, rn. Segarcea, figura a II-a)



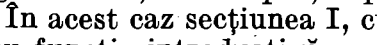
în care a′ este o celulă introductivă, b′ celulă de bază şi d′ celulă finală.

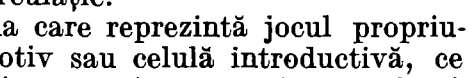
Analiza materialului a pus în evidenţă şi existenţa unor forme arhitectonice specifice categoriei de jocuri neconcordante cu muzica, şi în special a celor din care fac parte tipurile de Brîuleţ oltenesc şi Alunelu.

În primul rînd amintim formele în care prima secţiune a jocului nu se execută decît o singură dată, la început, repetîndu-se în continuare doar secţiunea a doua. În acest caz secţiunea I, cuprinde o singură figură sau o figură repetată cu funcţie introductivă, avînd deci în componenţa ei motive de largă circulaţie.

Secţiunea a doua care reprezintă jocul propriu-zis, şi care se reia mereu, conţine un motiv sau celulă introductivă, ce înlocuieşte în mic secţiunea întîi care lipseşte. Acest motiv introductiv este plasat fie la începutul fie la sfîrşitul secţiunii a doua.

Iată un exemplu : (Troaca, satul Bîrca, rn. Segarcea).





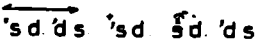
În acest caz A reprezintă secţiunea introductivă ce nu se mai repetă, iar a′ motivul din secţiunea a doua care o înlocuieşte.

O a doua formă arhitectonică specifică este cea pe care am putea-o denumi „ciclică", deoarece sfîrşitul ultimei figuri se leagă organic de prima, jocul desfăşurîndu-se ca un perpetuum mobile.

Exemplu : Hora ploii (Mitreni, rn. Oltenița)

O altă trăsătură caracteristică în construcţia jocurilor neconcordante o constituie faptul că deseori figurile unora din ele sînt formate din trei motive, aşadar, o nouă cauză a neconcordanţei dimensionale între figura jocului şi fraza muzicală.

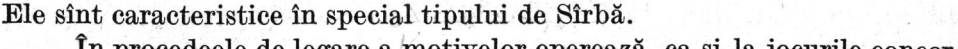
Exemplu, Hora la două (satul Zurbana, rn. 16 Februarie Bucureşti)



Dacă ne referim la structura motivică, întîlnim în cazul jocurilor neconcordante existenţa unor motive cu o structură particulară. Ele cuprind în general fie o măsură şi jumătate, fie două măsuri şi jumătate sau

https://biblioteca-digitala.ro

trei măsuri muzicale, determinînd de data aceasta neconcordanţa dimensională între motivul muzical şi cel coregrafic.



Ele sînt caracteristice în special tipului de Sîrbă.

În procedeele de legare a motivelor operează, ca şi la jocurile concordante, principiul repetării simetrice, în special pentru figurile ce cuprind motive introductive în timp ce motivele de bază se repetă de obicei identic sau alternat.

O ultimă observaţie pe care o desprindem din studiul materialului de jocuri neconcordante este aceea că în general fig. A, fie că se execută o singură dată sau de mai multe ori, are în cadrul formei integrale a dansului un rol introductiv, fiind formată din motive nespecifice tipului de joc respectiv. Motivele de bază, în schimb, se grupează în partea centrală a jocului, respectiv în figura B.

În încheiere am dori să subliniem necesitatea de a verifica modul în care se manifestă şi în jocurile cu formă liberă legităţile desprinse din analiza jocurilor cu formă fixă. O asemenea operaţie va ridica desigur probleme noi chiar şi din punct de vedere metodologic şi va trebui să constituie obiectivul unor cercetări speciale.

NOTES ON THE ARCHITECTONIC STRUCTURE OF DANCES OF FIXED PATTERNS

The survey is a synthesis of the conclusions drawn from research work carried out on the structure of 400 dances of fixed patterns, from Oltenia and Wallachia.

The dances dimensionally *concordant* with the melody present an architectonic symmetry based upon simple patterns in which the units of movement are supported by musical cadences or semi cadences. Dances dimensionally *non-concordant* with the melody, are asymmetrical in structure, containing fragments: *introductive*, *central* and *final* in character as well as units of movement serving as linking motifs.

The motifs, in this category of dances, hence play a diverse compositional role, each bearing characteristic feactures: they are introductive, basic, complementary, and final or serve to join together the fragments of the dance.

Monopartite (A), bipartite (AB) and rarely tripartite patterns occur as a specific feature of dances concordant with the melody. The architectonic symmetry is based upon a series of compositional procedures joining the motifs, among which *symmetrical repetition* is the most widespread. The constitutive motifs do not differ functionally except in particular cases.

ex 1

ex 2

ex 3

ex 4

ex 5

ex 6

ex 7

ex 8

ex 9

ex 10

ex 11

ex 12

ex 13

ex 14

ex 15

ex 16

ex 17

ex 18

ex 19

ex 20

ex 21

ex 22

ex 23

ex 24

ex 25

In the *non-concordant* dances, the basis of the architectonic asymmetry is represented in the first place by the unequal grouping of the units of movement founded on a functional criterion. The architectonic patterns specific to this category are : the monopartite or bipartite patterns preceded by an introductive item that is not taken up again ; or a „cyclic" monopartite pattern that recurs at the beginning and the finale of the dance. The author further points out the peculiarities of the motif structure wich is cause of the dimensional non-concordance between dance and melody, in this category of dances.

STRUCTURA MELODICĂ A DANSURILOR POPULARE

(Contribuţii la studiul structurii muzicii populare)

EMILIA COMIŞEL

Conservatorul de muzică „Ciprian Porumbescu", str. Ştirbey Vodă, nr. 33, Bucureşti

20—11—1965

Cercetările etnomuzicologilor se îndreaptă din ce în ce mai mult spre studierea ştiinţifică a limbajului muzical, a trăsăturilor sale specifice de conţinut şi formă. Un salt important l-au făcut acele studii în care s-a urmărit descoperirea legilor şi procedeelor de creaţie care stau la baza muzicii populare. Lucrările despre structurile modale (W. Wiora, Jacques Chailley, Const. Brăiloiu, Bardoš etc.), despre structurile ritmice şi melodice (Const. Brăiloiu, Sabin Drăgoi, L. Comes, Em. Comişel), despre formulele melodice (Gh. Ciobanu, P. Carp, Em. Comişel) etc., au confirmat, pe de o parte, teza marelui nostru înaintaş Constantin Brăiloiu, cu privire la existenţa legilor de creaţie în folclorul muzical şi, pe de altă parte, universalitatea unora din aceste legi, atît în creaţia cultă cît şi în cea populară.

Dar, dacă în trecut cercetătorii încercau să descopere *deosebirile* dintre producţiile muzicale ale diferitelor popoare, în secolul nostru ei caută să găsească *asemănările şi analogiile*, pornind de la o atitudine nouă, de la concepţia modernă despre identitatea naturii umane şi despre artă ca reflectare a vieţii după legi generale, în imagini artistice tipice, diferenţiate de la un popor la altul în ce priveşte modalitatea de îmbinare a elementelor, în funcţie de determinantele sociale, istorice şi culturale locale şi de trăsăturile psihice. Extinderea cercetărilor la popoarele de pe tot globul, care se află astăzi — din diferite motive — pe trepte inegale de evoluţie, a confirmat din plin aceste teze.

În adevăr, deşi la o primă audiţie creaţiile artistice ale diverselor popoare par atît de diferite încît le-ar despărţi graniţe de netrecut, o scrutare atentă analitică ne dezvăluie identitatea de conţinut a acestora, ca şi similitudinea funcţiei, a mijloacelor de expresie, a unor structuri intonaţionale, modale şi ritmice.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu toate că drumul pe care merg astăzi etnomuzicologii este mai anevoios, impunînd o cunoaștere și o pregătire multilaterală, rezultatele sînt, în schimb, deosebit de valoroase avînd și o finalitate socială : apropierea, prin cunoaștere, a popoarelor.

Am studiat structura melodică a muzicii populare mai mulți ani — cu unele întreruperi — în timpul cărora metoda și procedeele de investigație au fost modificate și îmbunătățite. Dar din cauza complexității acestei probleme, cunoașterea tuturor implicațiilor și aspectelor sale necesită încă o activitate intensă, înainte de a se putea trece la considerații de sinteză.

Înainte de expunerea temei propuse : *Structura melodică a repertoriului de dansuri populare*, țin să subliniez cîteva probleme menite să ajute la o mai bună înțelegere.

Limbajul muzical [1] popular, mijloc de comunicare între oameni, presupune *un ansamblu de mijloace de expresie organizate, structurate după anumite legi.* Aceste legi au fost elaborate de fiecare popor în decursul evoluției sale istorice, în procesul practicii colective. Deci comunicarea unui conținut este condiționată — ca și în limbajul verbal — de existența unor intonații, a unor structuri (intonații modale, ritmice etc.) care au o anumită *stabilitate în timp* și sînt *cunoscute de toți membrii unei colectivități.* Legătura dintre aceste structuri și semnificația lor a fost stabilită în cursul practicii sociale, deci este o legătură concret istorică, determinată social. În ultimele studii de etnomuzicologie și psihologie muzicală (Paul Collaer, B.M. Teplov, Ansermet etc.) s-a ajuns la concluzia — importantă pentru înțelegerea temei noastre —că nu se percep niciodată „sunete izolate", ci „ansambluri sonore" care au o semnificație determinată prin tradițiile limbajului muzical istoricește constituit.

Aceste structuri („ansambluri sonore") au fost *elaborate și selecționate în funcție de conținut* și *se diferențiază pe genuri.* În general se disting modalități diferite de exprimare a conținutului, de organizare a elementelor muzicale în doină, colindă, joc, cîntec etc. *Procesul de creație* trebuie văzut deci ca *un proces viu de sinteză, în care mijloacele de expresie tradiționale apar organizate în funcție de o anumită sferă a conținutului și de concepția estetică a unei colectivități, într-o epocă istorică dată.*

Cu toate că în cele ce urmează ne ocupăm numai de *structura melodică* (*a repertoriului de dans*), nu am pierdut din vedere strînsa ei dependență de celelalte elemente de expresie ale genului (ritm, structură modală, arhitectonică etc.), unitatea lor dialectică constituind însăși esența fenomenului artistic.

Terminologia utilizată nu se deosebește de cea cunoscută în muzica profesională. Fenomenelor specifice creației populare le-am dat o denumire provizorie, asupra căreia vom reveni mai tîrziu (stabilirea și unificarea terminologiei pe plan internațional rămîne încă o problemă deschisă).

[1] Limbaj muzical = ansamblul mijloacelor specifice de exprimare, avînd o funcție de comunicare, înrudită cu cea a vorbirii și care este produs al unei elaborări sociale.

https://biblioteca-digitala.ro

În analiza structurală a diferitelor tipuri melodice[2] am urmărit *modul de organizare a elementelor intonaționale în cadrul melodiei* și deci *procedeele de creație* (*la baza cărora stau legi anumite*), *funcția acestor elemente și raporturile dintre ele.*

Unitățile semantice ale limbajului muzical cu care am operat în analiză sînt : *celula*[3], *motivul*, *înlănțuirea de motive*, *fraza*, *înlănțuirea de fraze* și *perioada*[4].

Cea mai simplă unitate a melodiei este *celula*, alcătuită de obicei dintr-o singură măsură. Funcția celulei este de a forma, prin repetare (variată sau nu) motive. Există melodii aparținînd în general fondului vechi, alcătuite prin repetarea variată a celulelor, în care deci nu se ajunge la gruparea acestora în motive. În cazuri rare, celula poate avea funcție de motiv. *Motivul* — element de expresie important al limbajului muzical, avînd un conținut emoțional determinat — constituie baza imaginii muzicale. Este de *dimensiunea a două măsuri*, deci are structură binară, în majoritatea cazurilor, *rareori* se desfășoară pe o *măsură sau pe trei măsuri*. Motivul se caracterizează prin „contur precis, pregnanță melodică și ritmică" (T. Ciortea). Un mare număr de melodii de dans au la bază unul sau mai multe motive care se repetă cu variații ritmico-melodice, fără să ajungă la organizarea lor în fraze ; aceste melodii au structură motivică liberă.

Fraza — unitate superioară de organizare a elementelor intonaționale — are de obicei patru măsuri, cărora le corespund două motive a cîte două măsuri (*fraza mică*). *Fraza mare*, de 8 sau 16 măsuri, alternează uneori cu fraza de 4 măsuri. În folclorul românesc are prioritate fraza pătrată, totuși un mic număr de jocuri se caracterizează prin *fraze nepătrate* (de 3 sau 5 măsuri). În unele melodii alternează frazele pătrate cu cele nepătrate (ca în Brîul din Muscel, în cîteva variante, în unele dansuri notate în sec. al XVIII-lea de Sulzer etc.). Acest amestec denotă fie o trăsătură caracteristică jocului, fie o fază de destrămare a melodiei respective, fie libertatea de interpretare.

Perioada este alcătuită din 2, 3 sau mai multe fraze simetrice sau asimetrice.

Fiecare din aceste elemente morfologice are o funcție bine stabilită în cadrul întregului și se combină după legi tradiționale.

Procedeele de alcătuire și de îmbinare, de organizare a acestor elemente expresive într-un întreg melodic, au la bază un principiu general : *variația și repetarea*, principiu care decurge din caracterul oral al creației

[2] Prin tip melodic înțelegem o *formă muzicală aparent constantă*, un *model* — a cărui înțelegere completă necesită cunoașterea grupului de variante mai apropiate sau mai depărtate — care reprezintă în realitate „abstracția unei serii de variante ... dualismul abstracției și concretului viu" (Ortutay). Varianta este forma vie, actualizată, individuală, în care se ciocnesc două tendințe : *de păstrare și de repetare a tradiției* și *tendința de actualizare, de transformare*, pentru a corespunde gustului și cerințelor artistice ale individului interpret și, în ultimă instanță ale colectivității dintr-o anumită perioadă istorică.

[3] Am utilizat următoarele simboluri : pentru frază, *litere mari* ; pentru motiv, *litere mici*, iar pentru celulă, *cifre* ; o înseamnă anularea unor sunete.

[4] Cu ajutorul acestor noțiuni ne putem da seama de anumite procese cu caracter legic : mecanismul variantelor și variației, aportul creator al individului în procesul interpretării, raportul dialectic dintre tradiție și inovație etc.

https://biblioteca-digitala.ro

populare[5]. Tehnica variației și legile de creație nu sînt cunoscute de către interpretul și creatorul popular, care le aplică în virtutea tradiției; folcloristul însă trebuie să le studieze și să le enunțe[6]. Repetarea este *identică* sau *variată*, ritmic, melodic sau prin *secvențare* (la diferite intervale). Variația este uneori simplă, de detaliu, alteori afectează însăși structura frazei sau a motivului. Variațiile simple, prin acumulări succesive, dau naștere unor noi elemente de expresie, unor structuri noi.

Elementele simple de expresie sînt îmbinate în unități superioare pe baza unor procedee anumite, unele comune muzicii populare și culte, altele specifice numai muzicii populare. Din prima categorie menționăm: 1) *repetarea identică* sau *variată* (*ritmic*, *melodic* sau *ritmic și melodic*); 2) *secvențarea la diferite intervale*; 3) *recurența*, îmbinată uneori cu procedeul în oglindă (melodică sau numai ritmică); 4) *inversarea*; 5) *lărgirea ritmico-melodică* (de la celulă la motiv, de la motiv la frază); 6) *concentrarea* (de la frază la motiv, de la motiv la celulă).

Dintre procedeele proprii[7] creației populare cele mai frecvente sînt: 1) *imitația cu deplasarea accentelor*; 2) *alternarea unei unități* (celulă, motiv, frază) *cu secvența sa*; 3) *secvențarea progresivă*; 4) *schimbarea locului elementelor* (a celulei, a motivului) în cadrul unei unități mai mari (a celulelor în cadrul motivului, a motivelor în cadrul frazei).

Procedeele de creație populară se caracterizează prin următoarele: a) au o frecvență inegală; b) sînt aplicate la toate unitățile semantice (celulă, motiv, frază); c) în repertoriul aparținînd stilului vechi (în care mijloacele de expresie sînt mai reduse), numărul acestor procedee este mai mare și ele sînt aplicate, îndeosebi, la unitățile mici (celulă, motiv); d) spre deosebire de muzica profesională, în creația orală licențele sînt mai numeroase (unele procedee se aplică treptat, progresiv și nu direct); e) unele procedee sînt generale (se întîlnesc în toate genurile și regiunile), altele sînt utilizate cu prioritate într-un anumit gen sau regiune; f) în etapa actuală a cercetărilor, nu se poate susține o corelație strînsă între procedeu și funcția elementelor expresive (ex. formulele cadențiale nu sînt alcătuite după un anumit procedeu în fiecare gen etc.) cu cîteva excepții; g) aceste procedee nu sînt imuabile, unele au o mare vitalitate, altele sînt pe cale de părăsire.

Cea mai redusă structură intonațională, a) *celula*, este construită dintr-un număr de sunete grupate în jurul unui accent. Cei doi timpi ai celulei pot fi identici sau diferiți intonațional:

1.

2.

[5] *În procesul interpretării orale* nu poate fi separată *noțiunea de stabilitate și continuitate* de *noțiunea de schimbare, de înnoire*. Tradiția se realizează în mod lent, prin variante.

[6] Const. Brăiloiu, *Le giusto-syllabique. Un système rythmique populaire roumain*: „Encore qu'elles ne soient pas codifiées et que leurs gardiens n'en aient aucune science, les lois... étonnent souvent par leur rigueur. Il incombe aux folkloristes de les pénétrer et de les énoncer", în „Anuario Musical", vol. VII (1952), Barcelona, p. 119.

[7] Denumirea dată unor procedee de creație ca și simbolurile folosite au un caracter provizoriu.

https://biblioteca-digitala.ro

Uneori ambii timpi sînt atît de organic uniţi încît nu pot fi separaţi :

3.

Al doilea timp poate fi înrudit cu primul prin procedeele de creaţie enunţate mai înainte : variaţia (4), recurenţa (5), inversarea (6), transpoziţia (7) etc.

4.

5.

6.

7.

Structura motivului. Motivul este construit din :

1) *două celule identice* : a) *egale* ca dimensiune sau b) *neegale* (simbolul folosit : a = 1, *1* sau *1*, 1 — cifra *subliniată* arată dimensiunea mai mare a celulei).

8.

2) *două celule diferite* : a) *egale* (Simbol : a=1, 2) sau b) *neegale* (simbol : *1*, 2 ; 1, *2*)

9.

Corelaţia dintre cele două celule se efectuează prin procedeele cunoscute : a) *repetarea variată*, ritmic, melodic sau ritmic şi melodic (simbol : a=1,1v)

10.

b) *repetarea timpului* 1 sau 2 al celulei iniţiale, la care se adaugă un element nou (simbol : a = 1,1v)

11.

c) *repetarea primei celule cu modificarea sunetului de cadenţă* sau înlocuirea

https://biblioteca-digitala.ro

terminaţiei masculine cu terminaţie feminină (elidarea ultimului timp simbol : 1, 1c şi 1, 1 sc)

12.

d) *repetarea timpului 2 al celulei iniţiale, transpus la diferite intervale,* la care se adaugă (sau nu) un element nou (simbol : 1, 1 tr sau 1, 1vtr)

13.

e) *transpunerea primei celule* sau a unui timp al acesteia *la difeite intervale* ($2^{dă}$, $3^{tă}$, $4^{tă}$, $5^{tă}$, $6^{tă}$, rar $8^{vă}$) cu prevalenţa celor inferioare (simbol : 1, 1_{tr} sau 1, 1^{tr}).

14.

f) *recurenţa primei celule,* melodică sau melodică şi ritmică (simbol : 1,1)

15.

g) *inversarea primei celule* — procedeu rar aplicat care cere o elaborare superioară (simbol : 1, 1)

16.

h) *imitaţia cu deplasarea accentelor* (spre dreapta sau spre stînga) numită de Sabin Drăgoi : „deplasarea motivului cu o optime sau un timp spre dreapta" (simbol : 1,1). Prin această tehnică se omite de obicei primul timp al celulei sau numai prima optime, iar valorile de la cadenţă se lărgesc.

17.

https://biblioteca-digitala.ro

i) *lărgirea dimensională a unei celule* — pînă la motiv (simbol : 1, 1_1)

18.

j) *concentrarea motivului* (simbol 1+2ct)

19.

k) *schimbarea locului celulelor în motiv* (simbol a = 1, 2; b = 2, 1)

20.

În motivele pereche celulele pot fi construite după un singur procedeu sau după mai multe. În exemplul următor se observă concentrarea motivului la celulă, imitaţia cu deplasarea accentelor şi schimbarea sunetului cadenţial.

21.

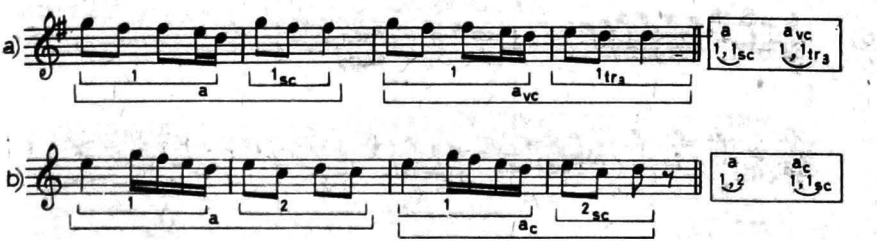
Fraza, unitate superioară motivului, cu un rol expresiv determinat, este alcătuită din 2, 3 sau 4 motive diferite; conţinutul său variază după numărul şi structura motivelor precum şi după raportul dintre acestea. Structurile melodice se îmbină în fraze după aceleaşi procedee enunţate la celulă şi motiv. Sînt cunoscute pînă acum 4 *grupe de structuri formale* (ale frazei).

Grupa I. Cea mai simplă structură este construită dintr-un singur motiv repetat (structura simplă). Simbol : aa sau aaaa. Motivul are la bază două celule identice sau 2 celule diferite ca structură :

A = a, a; A=a a

1,1 1,1 1,2 1,2

22.



https://biblioteca-digitala.ro

Conținutul acestor structuri variază în funcție de procedeele folosite la formarea motivului și celulei precum și în funcție de relațiile dintre ele. Aici diferitele procedee de creație pot fi aplicate la un singur motiv (de obicei la cel cadențial), la 2 motive (2 și 4 ; 2 și 3, 3 și 4) sau la 3 motive (2, 3 și 4). În această grupă structurile pot fi notate cu următoarele simboluri :

1) $aaaa_c$; aa_caa ; aaa_ca (sau $aaaa_v$ aa_v etc.) ; 2) aa_caa_c ; aa_ca_ca ; aaa_c a_c ; 3) $aa_ca_ca_c$

23.

B) *Alternarea motivului cu secvența sa.* Secvențarea poate fi făcută la un singur interval (a $a_{tr3}a_{tr3}a$) sau la intervale diferite (a $a_{tr3}a_{tr2}a$) în cadrul aceleiași structuri.

1) a $a_{tr}aa$; $aaa_{tr}a$; aaa_{tr}
2) $aa_{tr}a_{tr}a$; aatr aatr ; aaatr atr)

24.

C) *Recurența*

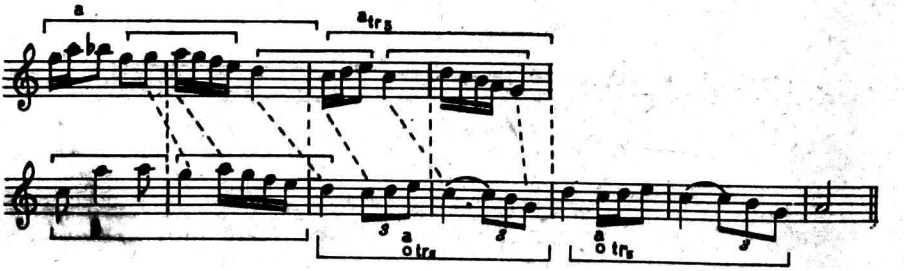
aaaa ; aaaa ; aaaa etc.

25.

D) *Imitația cu deplasarea accentelor*

1) aaaa ; aaaa ; aaaa etc.

26.



https://biblioteca-digitala.ro

Grupa II. Structură de 2 motive, diferite în conținut (*ab*) care se succed și se repetă într-o anumită ordine. Din modul diferit de grupare și succesiune a motivelor rezultă următoarele structuri :

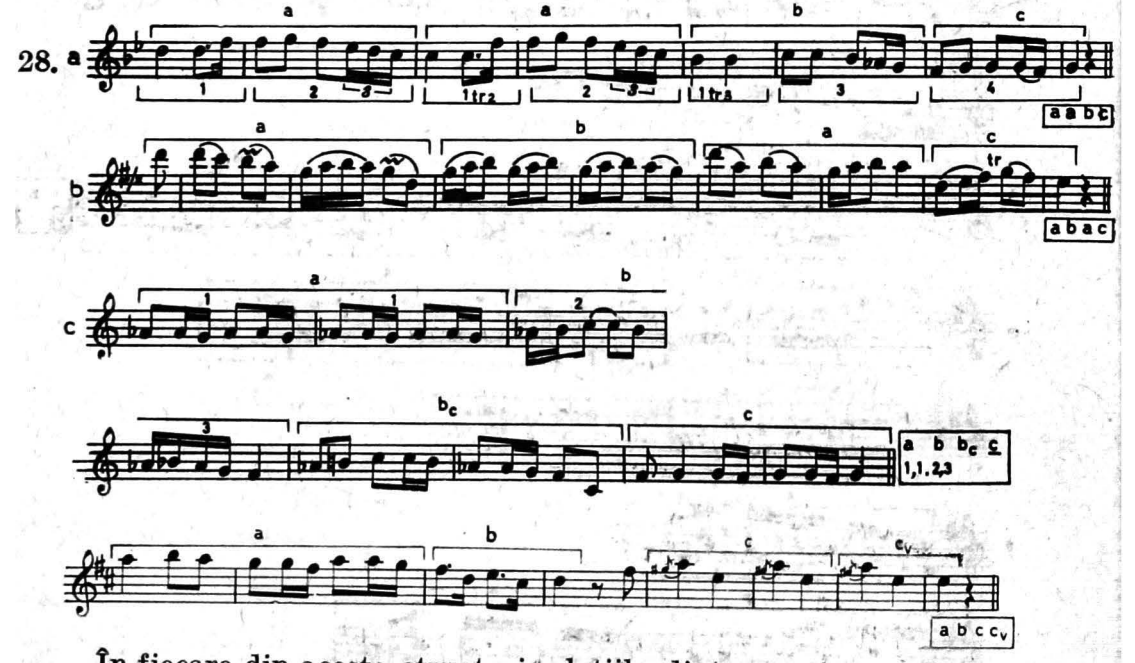
1) $aaab_{(c)}$; 2) $aaba_{(c)}$; 3) $aabb_{(c)}$; 4) $abaa_{(c)}$; 5) $abab_{(c)}$; 6) $abba_{(c)}$; 7) $abbb_{(c)}$.

27.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum formarea motivelor din cadrul unei structuri are la bază numai unul sau mai multe procedee de creație și în funcție de relațiile dintre motive și celule, rezultă un număr considerabil de scheme structurale tradiționale. De ex.: aabbtr; aa_{tr} bb; aabb, aabb; aabb; aabb; aabb aabb; etc.; etc.

Grupa III. Structură alcătuită din 3 motive diferite (abc) care pot fi grupate astfel: 1) aabc; 2) abac; 3) abbc; 4) abca; 5) abcb; 6) abcc.



În fiecare din aceste structuri relațiile dintre motive pot fi diferite. De ex. în I) aabc — aa_{tr}bc; — aabc; — aabc;

a a_v bc; a a_c b_c c

1,2 2,1 1,1 1,2 3,4 4 tr 3

https://biblioteca-digitala.ro

Grupa IV. Structura de 4 motive diferite (abcd) are o singură schemă de bază, dar prin repetarea motivelor se realizează structuri diferite: abcd; aabcd; abbcd; abccd; abcdd.

29.

Melodia poate fi alcătuită dintr-o singură schemă structurală (A = abba; B = cddc etc.) sau din *mai multe, aparţinînd aceluiaşi grup* (A = abab, B = abba) *sau mai multor grupe* (A = abba; B = abcd)

gr. II gr. II gr. II gr. II gr. II gr. IV

Posibilităţile de îmbinare a acestor structuri, chiar în melodiile simple bazate pe 2 fraze, sînt foarte mari, datorită, pe de o parte, libertăţii interpretului de a-şi alege din arsenalul tradiţiei elementele şi procedeele care îi convin şi, pe de altă parte, aplicării acestora pe mai multe planuri (al celulei, motivului, frazei).

După modalităţile de combinare a acestor structuri în procesul construirii melodiei, se disting două categorii:

1) melodii cu formă liberă, „*deschisă*" şi

2) „ „ „ fixă, „*închisă*".

În cadrul melodiilor cu formă liberă se observă mai multe tipuri: a) melodii cu *structură motivică*, în care *motivele nu se organizează în fraze* ci *se repetă şi se succed în mod improvizatoric*, după gustul interpretului şi posibilităţile instrumentului; b) *melodii construite prin repetarea constantă a unor motive perechi*, care marchează probabil o fază intermediară de organizare şi c) *melodii cu structură frazală, în care însă frazele se repetă şi se succed liber*, improvizatoric.

Melodiile cu formă fixă sînt construite dintr-un număr determinat de structuri, organizate în fraze care se repetă în aceeaşi ordine de la o perioadă la alta. Melodiile de factură veche au o singură frază care se repetă cu variaţii uneori neînsemnate, alteori mai mari (în funcţie de talentul interpretului, de durata execuţiei şi de situaţia melodiei respective în viaţa colectivităţii, adică de gradul ei de vitalitate). Pentru stilul vechi sînt caracteristice melodiile cu două fraze diferite. În schimb, melodiile de 3 şi 4 fraze diferite (ABC; ABCD) aparţin stilului nou. Se înţelege că, cu cît numărul frazelor creşte, cu atît mai numeroase pot fi combinaţiile de structuri. Numărul, conţinutul şi gradul de înrudire dintre ele diferă de la un tip melodic la altul.

https://biblioteca-digitala.ro

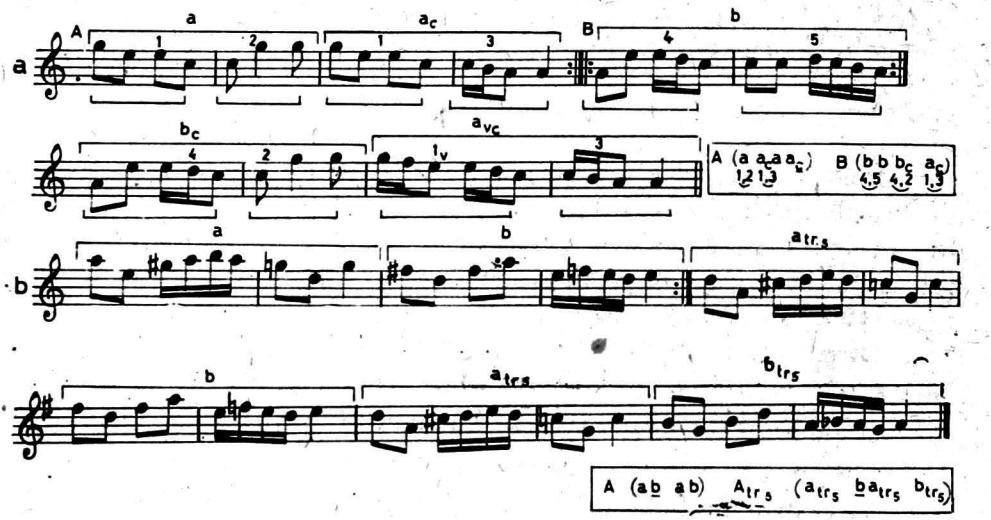
Menționăm mai jos cîteva din modalitățile de îmbinare a structurilor melodice, în cadrul perioadei — care au desigur la bază o logică anumită :

1) *repetarea unei structuri cu schimbarea motivului cadențial sau a celulei inițiale.*

A = aab*b* ; Avc = aab*c*
A = aba*b* ; Ac = ababc ;
A = aac ; B = bbc ;

1,1 1,2 3,2 3,2
A = aa$_c$aa$_c$ B = bbb$_c$a$_c$
A=abab B=a$_{tr5}$ ba$_{tr5}$ b$_{tr5}$

30.



2) *repetarea unei structuri cu înlocuirea primei sau celei de-a doua semifraze* (deci una din semifraze devine element comun)

A = abc*d* ; *B* = ee*cd* ; A = abcd ; *B* = de*cd* ; A = *aba*c ; B = *abc*d ;

31.

https://biblioteca-digitala.ro

3) *păstrarea motivului cadențial ca element comun* :
A = aaa*b* ; B = ccc*b* ; (sau cd c*b*) ; A = abc*d* ; B = eef*d* ;
A = aab*c* ; B = dde*c* ; A = aab*c* ; B = ddd*c* ;

32.

4) păstrarea unuia sau mai multor motive comune, în aceeași poziție sau nu. Se distinge ca procedeu frecvent schimbarea constantă a motivelor 1 și 3 sau 2 și 4.

*ab*ab ; ca*c*a ; a*b* a*b* ; *bc bc* ; aaa*b* ; a*bab* ; a*bab* ; a*bab* ; *cbcb* ; a*b*ab *abca*

33.

5) Gruparea în cadrul structurilor, a acelorași motive în ordine schimbată sau transpuse AB_{tr4}.

6) Aplicarea la frază a imitației cu schimbarea accentelor :

34.

7) înrudirea prin secventare progresivă sau directă :
A = aabb ; Av aab$_{tr3}$ b ; a$_{tr3}$.

35.

https://biblioteca-digitala.ro

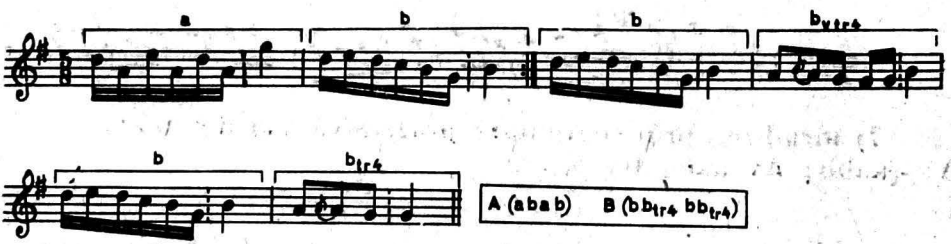
36.

8) *construirea unei noi structuri prin repetarea secvențată a unui singur motiv din structura anterioară (sau mai multe)*

A = abab$_c$; B = bbbb$_{(tr)}$; A = abac ; B = bb$_{tr4}$ bb$_{tr4}$

37.

38.



9) Repetarea secvențată a motivelor din structură anterioară : A = abab ; B = a$_{tr5}$; ba$_{tr5}$ b$_{tr5}$

10) *sinteza elementelor din structura anterioară* :

A = abab ; B = cdcd ; C = dbdb

https://biblioteca-digitala.ro

9.

11) *construirea structurii următoare din elemente noi*:

A = abab; B cdce;

A = a a_c ab cc cc
0 0

1,2 3,4

a b c

1,2 3,4 3,5 d_{tr5} d^{e}_{tr5}

10.

11.

A = abab - 8 măsuri
B = ccd - 6 măsuri

În melodiile de joc de stil nou din Transilvania se observă o adevărată prelucrare tematică, deosebit de interesantă şi originală.

Din analiza melodiilor reiese cu claritate bogăţia şi varietatea modalităţilor de construire a structurilor intonaţionale. O diferenţiere a lor se constată şi pe plan orizontal, deoarece aria de răspîndire a acestor structuri prezintă aspecte variate, determinate de stadiul de evoluţie al tipului melodic, de maniera de interpretare (din instrumente aerofone vechi, sau din instrumente lăutăreşti), de funcţia interpretului în cadrul vieţii culturale a colectivităţii (profesionist sau amator) şi de talentul său.

Studiul structurilor melodice coroborat cu al celorlalte mijloace de expresie contribuie la cunoaşterea trăsăturilor caracteristice stilurilor

https://biblioteca-digitala.ro

regionale, a specificului național și a gradului de evoluție al muzicii populare; în același timp ne apropie de înțelegerea estetică a creației artistice a poporului nostru.

THE MELODIC STRUCTURE OF FOLK DANCES

The authoress reviews the achievements obtained in the field of the modal, rhythmic and melodic structures studies, pointing out their importance — especially of those by Const. Brăiloiu — which aim at discovering the laws of creation in the folk music. She mentions an important feature of the ethnomusicological studies, that of studying not only the differences but the similarities too, the elements common to the musical folklore of all the peoples of the world, those elements receiving thus a social finality as well : the peoples are enabled to reach a more intimate mutual knowledge.

Before entering the main theme, the study reviews some of the basic problems of the musical language as a means of communication between men, and points out the terminology which is used therefore.

In the analysis of the structure it follows the modes of organizing the international modes in the frame of the melody, based on some means of creation (some of them proper to the folk music, others used by the learned music too) ; the function of those elements and their relationships. The means of creation which are specific to the folk music are mentioned : the imitation with the deplacement of the accent, the alternance of some units (cell, motif, phrases) with their sequences ; the progressive sequences, the changing of the place of the elements in the frame of a greater unit, etc. ; and as a common means of the folk and learned music : the identical repetition, varied or through the sequences, at different intervals, the recurrence, the shortening, the enlarging, and the rhythmic and melodic concentration, etc.

After underlining the characteristic features of these means (their appliance to all semantic units, sometimes progressive, etc.), the authoress describes the features of each unit and the method of combining in phrases and periods, the types of the motifs, of phrases and of periods.

She distinguishes four types in the melodic structure of the dances, consisting from one to four motifs and differing from each other as to their content and relation between them. The problems are illustrated by a great number of examples.

In conclusion, she points out the richness and variety of the modes of international structure, both as to their genres and on horizontal plane, brought about by knowledge of the national specific features, of the regional styles and of stages of folk music's evolution.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMANELE MOLDOVENEȘTI

EMILIA PAVEL
Muzeul etnografic al Moldovei, Iași

15-II-1965

Sumanul este o importantă piesă de port din costumul popular moldovenesc, care se poartă obișnuit iarna, de către femei și bărbați. Îmbrăcăminte de tipul sumanelor din postav de casă, dimie sau pănură, se întîlnește și în compoziția altor costume populare românești : în Banat, Transilvania, Oltenia și Muntenia, dar nu deține decît un rol secundar în costumul popular regional. Deosebirile tipologice, de croi, ornamentare și utilizare se datoresc evoluției locale și influențelor survenite în decursul istoriei. Toate aceste piese similare sumanelor, au nume diferite de la o regiune și zonă etnografică la alta.

Astfel în regiunea Cluj piesele asemănătoare sumanelor se numesc *țundre* ; în Țara Oltului se numesc *recăli* ; în Banat pe Valea Bistriței *chintuși* ; în regiunea Argeș, raion Vîlcea, *giubea*, în zona Ploiești, *zeghe* ; în Vrancea *cioareci* etc. Și unele minorități naționale din țara noastră au adoptat veșminte de tipul sumanelor. Sașii din zona Sibiului și cei din Țara Bîrsei poartă *sumane*, iar ungurii din partea apuseană a podișului Transilvaniei așa-numitul *szür*.

Prezența sumanelor în întreaga țară pledează pentru larga utilizare a acestei piese de port. Izvoarele istorice atestă de altfel existența sumanelor încă de la începutul erei noastre. Astfel, studii etnografice întreprinse asupra monumentului de la Adam Klissi, confirmă prezența sumanelor în piesele de port dace [1].

Documentele istorice feudale, atestă și ele indirect confecționarea sumanelor încă din sec. al XV-lea [2]. Pivele de bătut sumane sînt dovezi că la acea dată materialul pentru sumane se confecționa în cantitate destul de mare. În sec. al XVI-lea, în timpul lui Alexandru Lăpușneanu, sînt

[1] Florea Bobu Florescu, *Monumentul de la Adamklissi*, p. 532.
[2] *Documente privind istoria României*, veac. XIV—XV, A. Moldova, 1384—1475, vol. 1, p. 228.

https://biblioteca-digitala.ro

menţionate două comenzi de sumane la Bistriţa [3]. Tot din documente aflăm că în sec. al XVII-lea preţul unui suman era de 2 zloţi [4]. În sec. al XVIII-lea printre meseriaşii ce existau în capitala Moldovei erau şi 30 de „sumănari" [5].

În secolul al XIX-lea prelucrarea şi confecţionarea sumanelor este atestată şi în opere literare.

Marele nostru scriitor Ion Creangă purta sumane, după cum reiese dint-o scrisoare adresată, la data de 30 aprilie 1883, sorei sale Ilenuţa din Humuleşti : „Elenuţă tare aşi vrea să am vreo 20 coţi de sumani de „noaten" buni pentru un suman pentru mine. I-aşi plăti cît de scump numai să-i am" [6]. Din operele sale, în special din *„Amintiri din copilărie*, aflăm că în a doua jumătate a sec. al XIX-lea Humeleştiul era un important centru de industrie casnică textilă, unde se produceau în special sumane : „Intr-o zi pe aproape de Sînt Ilie, se îngrămădise ca mai totdeauna o mulţime de trebi pe capul mamei ; *nişte sumane să-i scoată din stative ; alţii să-i nividească şi să înceapă să-i ţese din nou ; un teanc de sumane croite*, nalt pînă-n grindă aştepta cusutul ; pieptănuşii din laiţă n-avea cine-i ţinea de coadă ; roata şedea în mijlocul casei şi canură toarsă nu era pentru bătătură" [7]. . . „Toate ca toate, *dar la cusut şi sărăduid sumane* şi *mai alea la roată mă întreceam* cu fetele cele mari la tors" [8] (*subl. aut.*)... „căci trebuie să vă spun, că la noi la Humuleşti torc şi fetele şi băieţii şi femeile şi bărbaţii şi se fac multe „giguri" de sumane şi lăi şi de „noaten" care se vînd şi pănură şi cusute" [9]. ...„cu asta se hrănesc mai mult humuleştenii răzeşi fără pămînturi şi cu negustoria din picioare : vite, cai, porci, oi, brînză, lînă, oloi, sare şi făină de păpuşoi ; sumane mari, genunchiare şi sardace" [10].

Asupra vechimii sumanelor există şi argumente de ordin lingvistic. Denumirea unor forme de sumane vechi, zeghe, ghebe, gubă, sarică etc., după etimologiile lor pot fi de veche tradiţie la autohtoni.

Numele piesei de port, sumanul, este sinonim cu numele materialului din care se confecţionează această piesă. Această ţesătură numită „suman" purta în unele părţi numele de *pănură* sau *şiac*.

Sumanul ca postav se face din diferite calităţi de lînă de oaie, alese după vîrstă şi rasa animalelor ; după vîrstă a) din lînă de miel numit şi *suman de „miţe"* ; b) din lînă de cîrlan (miel la a doua tunsoare) numit şi *suman de „noaten"* şi c) din lînă de oaie, care uneori rămîne în culoarea sa naturală („brumărie" numită şi „laie"), sau din *lînă neagră*.

De cele mai multe ori lîna pentru sumane se vopsea cu substanţe vegetale, în culoare neagră, dintr-un amestec de scoarţe de arin, sovîrf şi calaican. Culoarea maro se scotea din coji de nuci.

---

[3] Corina Niculescu, *Date noi cu privire la istoricul costumului în Moldova*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", 1957, nr. 3—4, p. 130.

[4] *Catalogul documentelor moldoveneşti, în arhiva istorică centrală a Statului*, 1347—1620, vol. 1, Bucureşti, 1957, p. 359.

[5] N. A. Bogdan, *Monografia Iaşului*, p. 342.

[6] Scrisoarea se află expusă în Muzeul Ion Creangă din Iaşi.

[7] Ion Creangă, *Poveşti, Amintiri, Povestiri*, Editura pentru literatură, 1964, p. 236.

[8] *Ibidem*, p. 236.

[9] *Ibidem*, p. 226.

[10] *Ibidem*, p. 226.

https://biblioteca-digitala.ro

După ce lîna este vopsită, se toarce și apoi se țese în patru ițe, drept, vînd bătătura, „canura" și urzeala „părul", mai groase, dar egale, pentru uman și mai subțiri, dar tot egale, pentru șiac. După țesut urmează ătutul materialului la piuă.

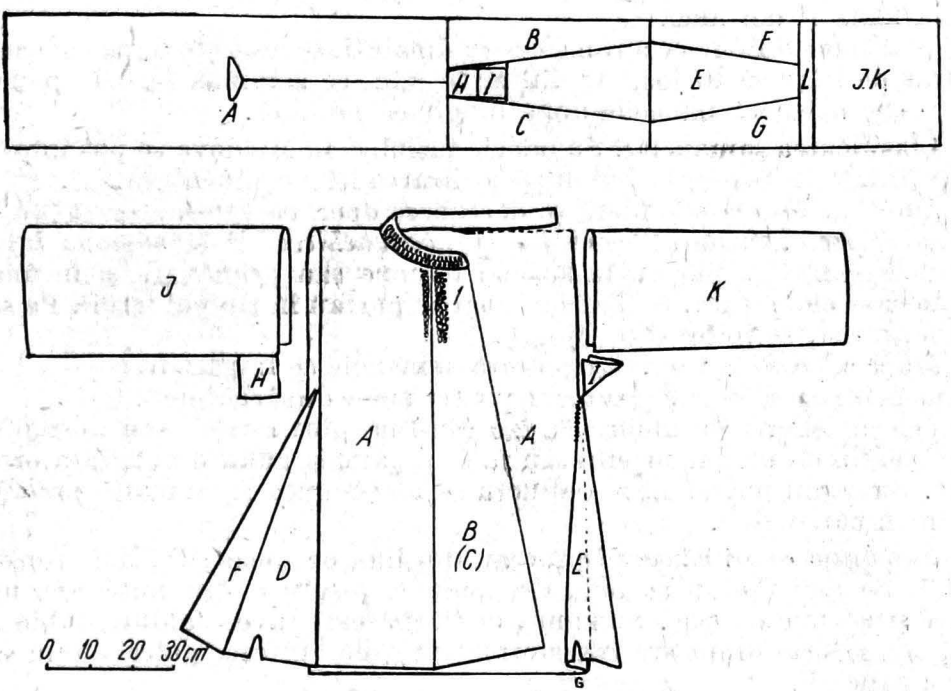


Fig. 1. — „Croiul" unui suman.

Bătutul la piuă. La piuă sumanele se bat în general 24 ore. Dacă țesătura este tare, adică lîna a fost „cernită" (vopsită) se bat de la 4 zile și 4 nopți pînă la 5 zile [11]. La piuă țesătura scade atît în lungime cît și în lățime.

După ce țesătura a fost bătută la piuă este dată sumănarului, care o pune la presă și apoi o usucă. Vara se usucă pe gard, iarna se usucă la căldură în cameră.

Croiul sumanului. Sumanul moldovenesc cu falduri și sarad, se confecționează din $5^1/_2$, 6 sau chiar 7 metri de postav, în funcție de măsura persoanei care îl va purta. Părțile componente ale unui suman sînt: *stanii, dinainții, faldurile mari, faldurile mici* sau *„puii" de la fald, pavele și mînecele.*

Cum se croiește? [12] (fig. 1)

—Se măsoară lungimea sumanului după persoana respectivă. Se pune stofa în două în lungime și se croiesc stanii formați din spate și dinainți.

[11] Inf. Aneta Vasian Ciucănel de 43 ani și Aneta Costică Năforeanu de 46 ani, din satul Audia, com. Hangu, rn. P. Neamț, reg. Bacău.

[12] Inf. Casandra Vasile Gheorghieș de 65 ani, din satul Buhalnița, com. Ceahlău, rn. P. Neamț, reg. Bacău.

https://biblioteca-digitala.ro

—Se croieşte gura sumanului la mijlocul stofei şi se despart stanii din faţă în două.

—Dintr-un lat se croiesc doi *dinainţi* şi un *fald* mare.

—Se măsoară un lat de pînză de la *pavă* în jos din care se scoate un fald mare şi doi mici.

—*Faldurul* mare ce a rămas de la dinainţi, se croieşte după cel scurt, măsurat de la pavă în jos, iar din materialul ce a rămas se scot pavele.

— Se măsoară mînecile după lungimea mîinilor.

Clasificarea sumanelor. Sumanele întîlnite în Moldova se pot împărţi după utilitatea lor sezonieră şi după utilizarea lor vestimentară.

După utilitatea sezonieră se deosebesc două categorii : *sumane scurte*, *„sumăieşe"* numite şi *„genunchiere"* [13] şi *sumane lungi*. Sumanele scurte se purtau în special toamna sau primăvara şi în unele zile ploioase chiar vara. Sumanele lungi se purtau în timpul iernii. Pe sub sumane, iarna, se îmbrăcau cojoace.

După utilizarea lor vestimentară sumanele se împart în : sumane pentru uzul zilnic şi sumane pentru zilele de sărbătoare. Sumanele obişnuite de muncă se fac din lînă „brumărie" sau „neagră", croite simplu cu un singur clin sau fald la părţi şi guler drept, fără ornamente. Sumanul purtat în zi de lucru se mai numea şi suman *„prost"* [14] şi „suman bătrînesc".

Sumanele de sărbătoare se făceau din lînă de „noaten", lînă vopsită vegetal. Se mai făceau *sumane din „miţe"*; ţesătura din miţe era mai subţire şi se numea şiac. Sumanul de sărbătoare avea falduri duble la părţi, iar gulerul drept era transformat în guler întors, guler dublu sau guler „nant" [15].

În unele părţi ale Moldovei, croiul sumanului a rămas cu acelaşi guler drept. Aşa se întîlneşte în satul Letea Veche, Bacău. *Gulerul întors* este purtat numai de petreni, locuitorii din jurul oraşului Piatra-Neamţ [16]. *Gulerul drept* la sumanele de sărbătoare se întîlneşte în nordul Moldovei şi în zona podişului central moldovenesc alături de *gulerul dublu*. O dată cu modificarea gulerului s-au transformat şi nasturii. *„Bunghii"* de sarad mici care umblau „bălălău" au fost înlocuiţi cu „bunghii" mari.

Sumanele de sărbătoare erau bogat ornamentate, îndeosebi cele purtate de tineri. În ornamentaţia sumanelor predomină monocromia. Cea mai frecventă culoare utilizată era negrul cu care se vopseau aplicaţiile de şnururi numite *„saraduri"*. În părţile Huşului ornamentele din sarad sau „găitan" sînt vopsite în roşu şi alb.

Ornamentica sumanelor. Sumanele moldoveneşti erau în general bogat ornamentate cu sarad. Extrem de importantă este combinaţia acestor saraduri cu elemente de bază ale ornamenticii sumanelor. Cu cît sumanul este mai evoluat cu atît este mai bogat ornamentat. Sumanele oamenilor

[13] Inf. Ion Gh. Iordache, 81 ani, satul Gorban, rn. Huşi, reg. Iaşi.

[14] Inf. Paraschiva lui Chiriac Almăşanu de 70 ani, fiica lui Nicolae Bicăjanul, meşter de sumane în Schit, com Ceahlău, rn. P. Neamţ, reg. Bacău.

[15] Inf. Manoilă Ion de 70 ani, din com. Arborea, rn. Rădăuţi.

[16] Inf. Constantin Anghel de 55 ani, din com. Letea Veche, rn. Bacău.

https://biblioteca-digitala.ro

înstăriţi erau mai bogat împodobite cu saraduri. Ornamentele ce împodobeau sumanul erau bine conturate pe guler, pe falduri, pe piepţi, mîneci, buzunare şi de jur împrejurul poalei (fig.2). Motivele ornamentale executate cu sarad pe sumanele moldoveneşti erau „*zgărdiţa*" şi „*şatranca*".

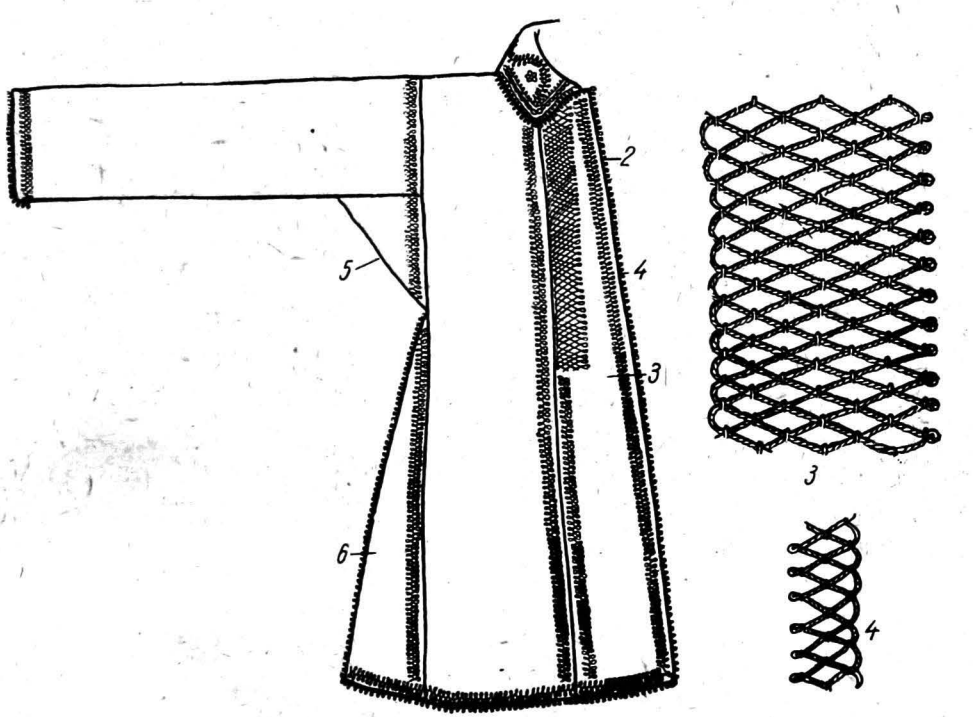


Fig. 2. — Diferite ornamente în saraduri.

În nordul Moldovei s-a întîlnit motivul „*subzaguri*" sau „*zigzaguri*" şi *flori*. De asemenea motivul „*pielea găinii*" şi „*ploiţe*". Aceste motive nu erau altceva decît variantele motivului „*şatranca*" întîlnit pe sumanul din zonele Fălticeni, Iaşi şi Bacău. Ornamente bogate pe sumane se găsesc în satul Miron Costin din jurul Bacăului. Ornamentele de sarad negru îmbinat cu motiv „şatranca" pe ţesătură „brumărie" sînt de o neîntrecută frumuseţe. În Letea Veche aceleaşi ornamente cu motiv „şatranca" (cu 9 aţe ; cu 5 sau cu trei aţe) erau executate pe sumanele negru sau maro (fig.3).

În zona Neamţului, la Ghindăoani, înfloritura de pe sumane se numeşte „*răsădăitură*". Localnicii vorbesc despre *sumane* „*răsădуite*" nu sărăduite. Motivele ornamentale executate pe sumanele de Ghindăoani erau „*zgărdiţa*" cu trei aţe şi „*răţica*" cu două rînduri de „*bunghi*".

Motivul „zgărdiţa" (cu 2 aţe şi „bonghiţe") s-a întîlnit şi pe sumanele din Valea Bistriţei (fig. 4). Motivul „zgărdiţa" şi flori s-a întîlnit şi pe sumanele din nordul Moldovei (fig. 5). Alături de ornamentele cu sarad sumanele aveau ca podoabă şi „canaci" din lînă neagră (fig. 6). În jurul oraşului Paşcani, în satul Bîdiliţa,

https://biblioteca-digitala.ro

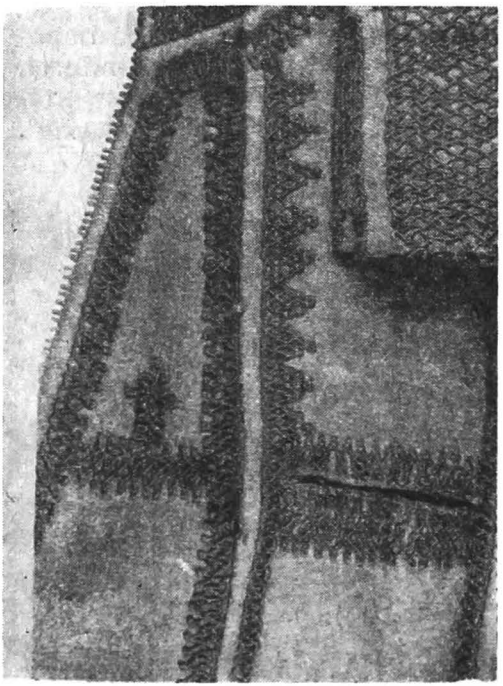


Fig. 3.—Detaliu motiv suman Letea Veche, reg. Bacău.

Fig. 4. — Detaliu motiv suman de pe Valea Bistriței.

Fig. 5. — Detaliu motiv suman din nordul Moldovei.

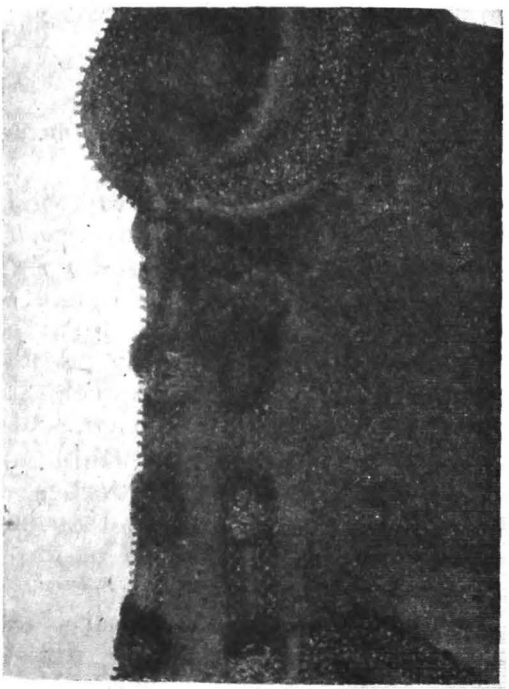


Fig. 6. — Detaliu motiv suman („canaci" și „zgărdița") din zona Fălticeni.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 7. — Mantaua cu „gugi" din com. Bosanci, reg. Suceava.

Fig. 8. — Polcă din Tătăruș, reg. Iași.

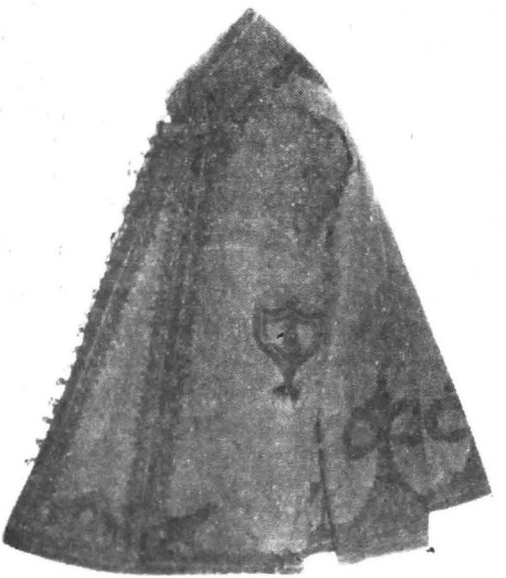


Fig. 9. — Glupcă din Mironeasa, reg. Iași.

Fig. 10. — Caţaveică din Letea Veche, reg. Bacău.

https://biblioteca-digitala.ro

comuna Vînătorii se făceau „canaci" la sumane din lînă roşie şi neagră. Uneori se foloseau chiar şi alte culori.

Veşminte înrudite cu sumanul. În Moldova existau unele veşminte înrudite cu sumanul; confecţionate din acelaşi material au suferit însă influenţe de croi şi ornamentică ale sumanului. Aceste piese erau purtate în special de pătura înstărită a satului. Aceste veşminte sînt în nordul Moldovei mantaua cu *„gugi"* sau *capac*, ornamentate cu sarad; mantaua de Bosanci-Suceava avea „gugiul" bogat ornamentat cu motive cusute cu lînă colorată sau arnici (fig.7); „gugiul" lăsat pe spate care în timp de ploaie sau ninsoare se purta ca glugă.

În nordul Moldovei s-a întîlnit şi *mantaua albă*, care se purta, în special la nuntă, de către miri. Mantaua neagră sau maro, confecţionată din acelaşi material ca sumanul, avea o circulaţie mai mare decît cea albă.

Pe valea Bistriţei exista un fel de suman scurt numit *cheba* sau *chebuţa*. Acesta era confecţionat din acelaşi material ca sumanul şi era purtat atît de bărbaţi cît şi de femei. Chebea era o haină de primăvară sau de toamnă. În trecut avea culoarea albă şi se numea *chebea albă*.

La Tătăruşi - Paşcani se purta *polcă*, confecţionată din pănură de lînă „brumărie" sau „laie". Polca era croită cu gulerul răsfrînt, nu avea falduri ca sumanul, iar în loc de sarad era ornamentată cu găitan negru de oraş. Polca poate fi socotită o haină de trecere de la suman la paltonul modern (fig. 8).

În părţile Iaşului, la Mironeasa, s-a întîlnit *„clupca"*, o haină confecţionată din *şiac de „miţe"*. Clupca se mai numeşte şi *veston bărbătesc*. Se purta la sărbători mari de către bărbaţi. Era croită în clini şi guler drept. Ornamentele erau executate cu găitan negru *„sutaş"* şi *„galon"* de oraş (fig.9).

Contăşul [17] era o haină bărbătească asemănătoare cu clupca, ce se purta la sărbători, confecţionat din acelaşi material „şiac" de miţe. Are aceeaşi vechime cu clupca.

În satele din zona podişului central moldovenesc femeile purtau *cataveici*, un fel de scurte cu „nisadă" de vulpe. Pentru zi de lucru, se întrebuinţau cataveicile din pănură ţesută în casă. Cataveicile de sărbătoare se confecţionau din stofă de oraş. Cataveicile se purtau la horă de către fetele tinere ca să anunţe astfel satul că sînt înzestrate şi se pot mărita (fig.10). În prezent cataveica se mai poartă în satele din zona podişului central moldovenesc de către femeile bătrîne.

Ca un fenomen general se poate afirma că în Moldova sumanul a început să fie înlocuit cu paltonul orăşenesc. În zonele de munte, stofa folosită pentru paltoane este tot postavul din care se făceau sumane. Asemenea sumanului, cataveica este şi ea pe cale de dispariţie.

[17] Contăşul a fost găsit la Gh. Gh. Ciubotaru de 76, ani, din Letea Veche, rn. Bacău.

https://biblioteca-digitala.ro

GHEORGHE CERNEA

În 29 martie 1965 a decedat învăţătorul folclorist Gheorghe Cernea din Paloş, raionul Rupea.

Gh. Cernea s-a născut în 29 octombrie 1898, pe cînd părinţii săi, ţărani săraci din Paloş, se aflau oameni de serviciu în Bucureşti. La început frecventează şcoala primară din Paloş (cl. I-III), apoi cea săsească din Rupea (cl. III-IV), după care urmează cursul inferior al liceului român „A. Şaguna" din Braşov. Se înscrie apoi la şcoala comercială superioară din Braşov, dar după absolvirea clasei I dificultăţile pricinuite de izbucnirea războiului îl determină să întrerupă şcoala. După război urmează trei ani cursurile de vară pentru învăţători din Sălişte şi Deva. În acelaşi timp, funcţionează ca învăţător suplinitor în Plotoneşti-Ciuc

https://biblioteca-digitala.ro

(1919—1920), apoi la Bîrsău-Ilia (1920—1921), la Cobor şi Roadeş-Agnita (1921—1922). În anii 1922—1924 urmează clasele a VII-a — a VIII-a la şcoala normală din Sibiu. În 1924—1925 este învăţător în Paloş, iar în 1925 — 1926 se înscrie la secţia pedagogică a Facultăţii de litere şi filozofie din Bucureşti, dar îmbolnăvindu-se grav la un picior, şi din lipsă de mijloace materiale, după cîteva luni e silit să se retragă. În 1926—1928 e din nou învăţător în Paloş. Demisionează din învăţămînt în 1928 „pentru a dispune de suficient timp în vederea răspîndirii în popor a comorilor spirituale ale poporului, adunate cu pasiune din anii copilăriei", după cum însuşi subliniază într-o autobiografie. Ani de-a rîndul a cutreierat satele şi oraşele Transilvaniei, culegînd material şi ţinînd conferinţe despre frumuseţea folclorului nostru. Elevii multor şcoli medii din acea vreme au reţinut căldura aproape fanatică din conferinţele lui, în care se străduia să-şi convingă auditoriul şi cu ajutorul interpretării melodice. A rămas omul unei singure pasiuni : culegerea patrimoniului artistic popular, căruia i-a închinat, cu o jertfă rară, toate puterile. Adesea putea fi văzut, pînă în ultima clipă, cutreierînd satele tîrnăvene, dormind pe unde apuca şi mulţumindu-se cu foarte puţin, pentru a mai adăuga încă ceva la impresionanta lui colecţie. Rodul acestor strădanii s-a cristalizat în cele aproape zece mii de pagini de materiale folclorice, vreo 70 de caiete, din care abia o parte au fost publicate în broşuri de ţinută modestă, care au reintrat prin aceasta în circuitul oral. Cele mai importante sînt : *Floricele din jurul Cohalmului* (1929) şi *Flori Sibiene* (1941). Recent a mai publicat o parte din lirica populară în *Folclor din Transilvania* (1962), iar un alt volum se află depus la Editura pentru literatură. În acelaşi timp a adunat peste 8000 de obiecte de artă şi industrie ţărănească din Paloş şi satele din jur, din care peste 400 icoane pe sticlă, multe din ele de o valoare inegalabilă. Din păcate, aceste obiecte de artă ţărănească se află acum dispersate la muzeele din Sighişoara, Mediaş şi Sibiu (S. Bruckenthal); ele ar trebui grupate la un loc într-o secţie care să-i poarte numele.

De la Gheorghe Cernea a mai rămas şi un material imens de fişe şi însemnări privitoare la satele tîrnăvene, căci intenţiona să scrie o monografie masivă : *Sate tîrnăvene din ţinutul Rupea-Cohalm*, rămasă în fază de pregătire. De asemenea, a adunat datele preţioase pentru o altă lucrare, *Figuri tîrnăvene*, în care vroia să aducă noi contribuţii la cunoaşterea oamenilor de seamă originari din Tîrnava-Mare (Aron Pumnul, Şt. O. Iosif, Ilarie Chendi, Ion Ursu etc.), din care a rămas numai materialul clasificat cu meticulozitate. Dintre acţiunile sale menite să contribuie la cunoaşterea culturii populare, este şi organizarea unui spectacol în Bucureşti în 1937 cu *Nunta ţărănească din Paloş* pe care a vrut să-l repete la Praga, dar agresiunea hitleristă a împiedicat acest plan.

Cu Gheorghe Cernea se stinge ultimul mare îndrăgostit de folclor din şirul învăţătorilor care, între cele două războaie mondiale — C. Rădulescu-Codin, Şt. Tuţescu, Al. Vasiliu, Ion Popescu, Gh. Fira — au adus o contribuţie atît de importantă la cunoaşterea folclorului românesc.

O. BÎRLEA

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN SATELE LUPŞA DE SUS (STREHAIA-OLTENIA) ŞI BĂRBĂTEŞTI (HOREZU-ARGEŞ)

Dacă administrativ satele Lupşa de Sus şi Bărbăteşti aparţin unor regiuni diferite, ele se înscriu, însă, în aceeaşi zonă folclorică, a Olteniei subcarpatice, prin unele trăsături comune.

Colindatul reprezintă aici cel mai vechi şi, totodată, cel mai viu obicei al ciclului de iarnă. El constă în desfăşurarea unor mari procesiuni de copii, care *urează* [1] de Moş Ajun (prilej care numai aparent ascunde originea profană şi semnificaţia augurală străveche a obiceiului) [2].

Informaţiile care urmează au fost obţinute cu prilejul unor culegeri efectuate în ultimii ani [3].

În terminologia locală, obiceiul apare sub denumirile „colindeţi", „la colindeţi", „după colindeţuri".

În satul Lupşa de Sus, la colindeţi merg *în principal* copiii, de la 4—5 pînă la 13—15 ani, dar lor li se alătură şi oameni mari, ca însoţitori ai copiilor prea mici. În satul Bărbăteşti se constituie 2 feluri de grupe: una mai redusă, alcătuită din copii pînă la 9 ani (5—10 copii) şi alta amplă, la care participă copiii mai mari şi nu numai ei, ci şi tineri pînă pe la 20 de ani; uneori, la aceasta din urmă se mai adaugă şi copii mai mici, însoţiţi de părinţii lor. Bineînţeles, există mai multe grupe mici şi, după caz, 2 sau cîteva grupe mari.

Colindătorii se constituie (cu excepţia grupei mici din Bărbăteşti) în cete impresionante („canarale"), atingînd numărul de 50—60—100—150 de participanţi. Potrivit informaţiilor date de bătrîni, grupa amplă era exclusiv caracteristică în trecut şi la Bărbăteşti.

Cetele se stabilesc după sectoarele satului, iar în cîte un sector mai mare se formează cîteva cete. Bătrînii din Bărbăteşti relatează că, mai înainte, nu existau decît 2 cete mari, care se întîlneau şi se despărţeau în centrul satului, şi că abia de curînd (aproximativ de

---

[1] Obiceiul se limitează la urat. Nu există colinde cîntate iar referinţele asupra acestora, pentru trecut, sînt vagi. Satele cunosc un bogat repertoriu de cîntece de stea, cu un puternic iz popular, care însă sînt considerate de localnici în afara sferei termenului „colindat". Ele sînt legate de un alt moment al ciclului, apariţia lor istorică e mai tîrzie (deşi au vechime în tradiţia populară a regiunii), nu se bucură nici de amploarea desfăşurării, nici de importanţa uratului şi au început să cadă în desuetudine.

[2] În Transilvania şi Banat li se spune „piţărăi".

[3] În Lupşa de Sus în iunie-iulie 1961 şi în Bărbăteşti în decembrie 1962.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 425—438, Bucureşti, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

10—15 ani) numărul lor a crescut, prin fragmentare. O femeie motivează : „Îm pare că s-a spus la biserică să colinde fiecare cătunu lui şi numa ziua, că nu mai stau neam[4] acasă".

În trecut, repartizările teritoriale erau, în general, respectate, iar imixtiunile generau conflicte : „Să mai loa la bătaie, că če caută Mierleşti să ia colindeţe de la Zăvoaia".

În Bărbăteşti, ceata se adună în prealabil la o casă, situată într-un punct nodal al cartierului, şi pînă la adunarea tuturor, acolo se cîntă, se fluieră şi se joacă. Casa rămîne an de an aceeaşi, pentru mult timp.

În acelaşi sat, colindatul are loc de 2 ori : o dată, în noaptea de 23 spre 24 decembrie, cînd merg cei mari, şi apoi, în zorii zilei de 24, cei mici. Uneori, primii merg şi noaptea şi ziua, ceea ce în trecut se petrecea cu regularitate. Programarea separată a celor mici pare a se datora intervenţiei unui preot din sat.

Durata colindatului variază după întinderea cartierului. Trecutul a cunoscut durata maximă („de la douşpe nainte, pîn' la ziuă. Mai venţa odat — acasă, golţau trăistile şi plecau iar..."). Reveneau la aceeaşi casă, unde ştiau că sînt primiţi cu dărnicie.

Copiii umblă cu trăistuţe atîrnate de gît (de multe ori, disproporţionate ca mărime faţă de purtător) iar unii poartă în mînă cîte o bîtă. La Lupşa de Sus, aceasta din urmă are un aspect anume şi o funcţie rituală ; făcută din lemn de alun şi frumos înflorată, ea poartă numele de „colindă" şi este purtată de cîţiva băieţi (2—3—4) mai mari din ceată.

Ceata se opreşte în faţa porţilor şi acolo se strigă, la Bărbăteşti, urarea tradiţională şi cererea darului, în versuri. Versurile sînt heterometrice şi împerechiate prin rime. Strigarea evidenţiază accentele tonice, cu sublinierea mai puternică a unora :

„Bună dimineaţa la Moş Ajun ! ´ – ∪ ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ | =

Într-un ceas bun ! ∪ ∪ – | =

Ne daţi (colindeţi) ori nu ne daţi? ∪ – | (∪ ∪ –) | ∪ = | ∪ – |

Sau plecăm supăraţi?" ∪ ∪ – | ∪ ∪ = |

Intră apoi în curte, pentru daruri, la primirea cărora răspund : „Bună dimineaţa !"

Textul e strigat numai de copii („Femeile şi fetele mari nu strigau... nu zičeau niž Bună dimineaţa").

Un bătrîn relatează că, pe vremuri, după strigare urma o colindă cîntată la fereastră. Îşi aminteşte vag : „Sculaţi, sculaţi, / Că vă vin colindători. / Ne daţi, ori nu ne daţi? / Obiceiu vechi îl mai ţineţi, ori nu-l mai ţineţi?".

Potrivit unei alte relatări, colindătorii aveau obligaţia de a juca în curte, joc fără de care nu primeau daruri.

La Lupşa de Sus, cei mici se opresc în curte, unde încep „să hăhăiască" : hă, hă, hăă !... — după care, uneori strigă : „Ieşiţi cu colindeţii, că buiră băieţii !". Din ceată se desprind 2—3—4 băieţi, din cei mari, care intră în casă, pentru a „vrăji cu colinzile" (bîtele) în vatra focului,

[4] De loc.

https://biblioteca-digitala.ro

adică „vrăjesc cu colinzile, brucesc cu ele în foc, în vatră... Amestecă cărbunii de două, de trei ori", după care rostesc urarea :

„Bună ziua lui Ajun,

Că-i mai bun a lui Crăciun.

Porci graşi, unturoşi,

Să mănînce uameni sănătoşi[5].

Ce-i în casă să trăiască,

Ce-i afar', să izvorească !
La anu şi la mulţi ani !"

La Bărbăteşti, darul poartă în totalitatea lui numele de „colindeţi". El constă în covrigi, biscuiţi, cornuri, bomboane, mere, pere, nuci „şi ce-avea uomu", în nici un caz bani. Însă darul tradiţional obligatoriu îl reprezintă „bobonetii" (sau „bobonetele") — pîiniţe pătrate, sau feliuţe de pîine, coapte în casă. Gazdele întîmpină cetele cu coşurile pline cu colindeţi şi împart cu dărnicie şi bună dispoziţie.

În Lupşa de Sus, prin „colindete" se înţeleg colaci lungi, împletiţi, făcuţi din făină de grîu. Gazdele aruncă mai întîi cu boabe de porumb şi cu nuci peste colindători şi apoi le împart colindete.

Sînt rare cazurile de neprimire a colindătorilor. La Bărbăteşti, în asemenea împrejurări, urmează cîteodată represalii, fie verbale :

„Cine nu dă boboneţi,
Să facă casa bureţi
Şi cuopiii castraveţi !

Pentru un covrig,
Înghеţai de frig ;

Pentr-un bobonete,
Şapte boate-m dete ;

Pentr-un biscuite,

Rupsăi un dinte".

[5] În unele variante se intercalează : Vacile lăptoase / Oile lînoase.

https://biblioteca-digitala.ro

— fie represalii faptice, mai energice: „Da p-ičişa s-a sui' pă porţ, le descuie, bat čiuči şi să duc în casă peste om. Nu-l lasă, ziče: — „Bună dimineaţa la Moş Ajun!" şi nu-l lasă neam, pînă nu le dă". Sau: „... I-a răsturna' porţile, i-a loat porţile din copile şi i-ă scos căruţa afară şi ne-ă tras cu ja în vale... A veni' la noi să ne bată ş-ă fugit".

Alteori, copiii îşi văd mai departe de drum, trecînd cu vederea lipsa de ospitalitate ieşită din comun.

Casă după casă, ceremonialul se desfăşoară pînă la epuizarea sectorului ce le revine, într-o atmosferă festivă continuată apoi în bucuria consumării finale a darurilor.

Ambele sate au cunoscut sau mai cunosc şi alte obiceiuri, cu acelaşi prilej calendaristic. Colindatul, însă, deţine întîietatea, întrunind laolaltă însuşiri multiple, prin vechimea, persistenţa [6] şi actualitatea sa, prin conţinutul său, legat de cele mai esenţiale aspiraţii omeneşti — munca şi viaţa prosperă —, prin caracterul său viguros şi prin faptul că antrenează în mod activ întreaga colectivitate sătească la exercitarea lui, la o tensiune psihică înaltă.

MARIANA KAHANE

CURSURI DE ETNOGRAFIE PENTRU MUZEOGRAFI

În etnografie, atît în sectorul de cercetare ştiinţifică propriu-zis, cît şi în cel muzeografic, problemele esenţiale sînt orientate spre elucidarea aspectelor celor mai semnificative din cultura materială şi spirituală a poporului român. Numeroase activităţi şi manifestări urmăresc continua promovare a disciplinei etnografice, o tot mai strînsă colaborare a ei cu ştiinţele înrudite, precum şi formarea de noi cadre specializate.

Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, prin Comisia muzeelor ştiinţifice a organizat, începînd de la 5 aprilie a.c., un instructaj de 25 zile cu muzeografii din muzeele de etnografie şi de artă populară, din muzeele regionale şi raionale, pentru comunicarea rezultatelor obţinute în ultima perioadă, discutarea problemelor curente, lărgirea schimbului de experienţă.

Programul instructajului, temeinic şi judicios întocmit, a cuprins multiple forme de desfăşurare, ţinînd seama de scopul pe care şi l-a propus. El a cuprins un ciclu de lecţii teoretice politico-ideologice privind în primul rînd construcţia socialistă în ţara noastră, cursuri pe teme de specialitate, seminarii asupra problemelor mai importante, aplicaţii practice, precum şi deplasări la cele mai mari unităţi muzeale din ţară, cu profil etnografic, lecţii practice pe teren, la sate.

Lecţiile teoretice politico-ideologice au stabilit cadrul general al programului, făcînd de la început legătura între problemele cercetării etnografice privind cultura tradiţională şi cele de strictă actualitate, probleme care formează un ansamblu.

Trecerea la problemele de specialitate s-a realizat printr-un ciclu de conferinţe cu teme generale, ca „Formarea limbii şi poporului român", prezentată de Liviu Ştefănescu, secretarul Comisiei muzeelor ştiinţifice; „Izvoarele ştiinţei etnografice" prezentată de Nicolae Ungureanu, consultant la Comisia muzeelor ştiinţifice; „Domeniul şi problematica etnografiei", de Gheorghe Focşa, directorul Muzeului Satului, „Curente şi şcoli etnografice", de Tancred Bănăţeanu,

[6] În timp ce alte obiceiuri, constituite mai tîrziu, au şi ieşit din uz, colindatul — mai vechi — continuă să viejuiască şi astăzi.

https://biblioteca-digitala.ro

directorul Muzeului de artă populară al R.S.R.; „Istoricul dezvoltării studiilor etnografice în România", prezentată de Romulus Vulcănescu, şef de secţie la Institutul de etnografie şi folclor al Academiei R.S.R., „Probleme de etnografie comparată" de Nicolae Mironescu, cercetător la Institutul de studii sud-est europene al Academiei R.S.R.

Probleme cu teme speciale din domeniul etnografiei au fost prezentate de prof. Henri H. Stahl, „Evoluţia formelor de proprietate la români"; Valeriu Butură, „Probleme privind tipologia uneltelor în agricultură"; Cornel Irimie „Instalaţii tehnice şi meşteşuguri populare" etc.

Alte conferinţe au fost axate pe aspecte ale activităţii de muzeu propriu-zise ca: „Alcătuirea tematicii de cercetare şi expunere a unui muzeu etnografic", N. Ungureanu, „Tehnica organizării expoziţiei de muzeu", M. Focşa.

În cadrul aplicaţiilor practice, au fost vizitate colecţiile şi expoziţiile Muzeului de artă populară al R. S. România şi Muzeului Satului, unde personalul ştiinţific de specialitate a procedat la ample prezentări şi ghidaje model. Au fost vizitate de asemenea marile unităţi muzeale cu profil etnografic din ţară, care în afara colecţiilor şi expoziţiilor pavilionare dispun de secţii în aer liber în plină dezvoltare, ca Muzeul Bruckenthal din Sibiu, Muzeul din Goleşti, Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj.

În cadrul unui simpozion au fost prezentate rezultatele unor schimburi de experienţă cu străinătatea, la mari muzee cu secţii în aer liber, ca de pildă cele din Suedia.

Lecţia practică de cercetare la teren a avut ca obiectiv verificarea metodelor de cercetare privind studiul uneltelor şi tipologia lor, arhitectura populară, organizarea interiorului ţărănesc, portul popular.

În cadrul programului a fost prevăzută de asemenea o gală de filme cu teme etnografice, de cultură materială, de artă populară şi cultură spirituală ca: „Simbra oilor, un obicei juridic popular", „Scoarţe populare", „Ceramica populară", „Crestături în lemn", „Nunta din Oaş", un documentar despre Muzeul Satului.

Solicitaţi să-şi dea concursul la diferitele forme de desfăşurare ale acestui instructaj, care a adunat 55 participanţi din toată ţara, cei mai buni specialişti din sectorul de cercetare ştiinţifică şi din sectorul muzeelor, au răspuns cu promptitudine şi interes. Ei au contribuit în felul acesta la bunul mers al programului, asigurînd o înaltă ţinută ştiinţifică întregului său conţinut, realizînd o mai strînsă colaborare între sectoarele disciplinei etnografice. Această colaborare se impune ca o necesitate determinată de însuşi caracterul disciplinei, de strînsa coeziune dintre problemele care-i stau în atenţie. Cercetarea ştiinţifică a fenomenelor de cultură materială şi spirituală din viaţa poporului nostru merge paralel cu acţiunea largă, bine îndrumată, de organizare de colecţii etnografice care însumează tot mai numeroase documente de interes ştiinţific, ilustrînd convingător originalitatea, frumuseţea, valoarea culturii noastre populare, evoluţia ei neîntreruptă sub semnul unei unităţi de fond şi, totodată, perspectivele de viitor ce i se creează în ansamblul construcţiei socialiste.

Institutul de etnografie şi folclor, Institutul de istoria artei, Institutul de studii sud-est europene al Academiei R.S.R., potrivit preocupărilor lor, au răspuns invitaţiei de a trimite specialişti pentru susţinerea conferinţelor, au pus la dispoziţie arhivele de care dispun, au trimis specialişti pentru a însoţi aplicaţiile practice pe teren la problemele care constituie teme de cercetare.

Iniţiativa Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă de a organiza un instructaj cu cadrele ştiinţifice din muzeele şi secţiile de etnografie şi artă populară este cu atît mai meritorie cu cît în învăţămîntul nostru superior nu există cursuri la aceste specialităţi în toate facultăţile care dau absolvenţi în sectorul muzeografic cu profil etnografic şi de artă populară.

FLORICA LORINŢ

https://biblioteca-digitala.ro

ARTA POPULARĂ DIN VALEA JIULUI (regiunea Hunedoara). Colectiv de redacţie *. Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1963, 589 pagini + 274 figuri, 18 hărţi, 15 planşe.

Există raţiuni *prima facie* ca volumul masiv, construit în principal pe baza cercetării concrete nemijlocite efectuate în cea mai puternică zonă minieră din ţara noastră, să impresioneze datorită bogăţiei materialului de teren cules, care evocă atît complexitatea uluitoare a fenomenelor artei populare româneşti cît şi ocurenţa pervasivă a cazului artistic popular la români. Bogăţia întregii noastre culturi populare în general, forţa şi resursele ei inepuizabile s-au manifestat de-a lungul întregii progresiuni istorice trecute şi prezente în fiecare regiune din patria noastră luată în parte.

Intenţia autorilor, exprimată cu recurenţă în paginile volumului, de a împlini un gol în domeniul cercetării actuale a artei populare din ţara noastră, se traduce la nivelul lucrării în discuţie în unele informaţii valoroase referitoare la fenomenul plastic popular jienesc. Volumul atestă o experienţă îndelungată în cercetarea fenomenului viu precum şi o aplicare perseverentă în selecţionarea faptului artistic. În comparaţie cu alte lucrări se evidenţiază străduinţa autorilor de a găsi o formulă de prezentare grafică a materialului ilustrativ cît mai adecvată obiectivelor majore ale cărţii, auxiliu plastic care să faciliteze transformarea faptului estetic în obiectiv al analizei detaliate.

Volumul cuprinde o *Prefaţă* şi *Capitolele: Introducere; Ocupaţiile locuitorilor, unelte şi obiecte de uz; Construcţiile; Ceramica; Ţesături, alesături, cusături şi împletituri populare; Portul popular; Concluzii.*

Lucrarea cîştigă prin importanţa acordată descrierii tehnicilor de realizare ca şi a celor de folosire a produselor artistice vizate. Se remarcă descrierea amănunţită a tehnicii textilelor în capitolul *Ţesături, alesături etc.*, aparţinînd lui Nicolae Dunăre.

Extinderea sferei artisticului pînă la recunoaşterea implicaţiei estetice în diferitele forme de organizare şi adecvare a materialului unui rost practic este formulată explicit, ca principiu estetic, în subcapitolul *Unelte, obiecte de uz casnic şi instalaţii de industrie ţărănească* (autori Cornel Irimie şi Ion Frunzetti) principiu menit să devină consens unanim adoptat în toate capitolele cărţii. Cercetarea întreprinsă se aplică astfel, cu acelaşi interes, să valorifice concomitent esteticul în confiniile ornamentale ale obiectelor, cît şi dincolo de acestea, prin sesizarea valorilor estetice implicate în cele mai elementare determinări morfologico-funcţionale ale unui obiect de cultură populară, în „perfecta adecvare funcţională a morfologiei obiectului la scopul lui util" (p. 89).

Sfera extrem de largă preconizată de autorii volumului în abordarea artisticului şi-a găsit concretizarea şi pe linia unei insistenţe în descrierea raporturilor dintre fenomenul artistic şi laturile materiale ale culturii populare.

În ceea ce priveşte punerea şi interpretarea problematicii propriu-zise a ornamentului reţine atenţia în mod deosebit subcapitolul menţionat privitor la *Unelte, obiecte etc.*, prin contribuţia ce o aduce la analizarea evoluţiei „ornamentului jienesc". În preocuparea lor pentru succesiunea etapelor acestei evoluţii autorii subliniază rolul perceperii globale anticipative a obiectului, pe o treaptă dată, de către creatorul popular, momentul transformării valorii utile

* Colectivul de redacţie este format din : Nicolae Dunăre (redactor responsabil), Sabin Belu, Ion Frunzetti, Leontin Ghergariu, Cornel Irimie, Paul Petrescu, Paul H. Stahl (membri). Lucrarea apare sub egida Academiei R. S. România, Filiala Cluj.

https://biblioteca-digitala.ro

în valoare artistică şi, în consecinţă, a transferării acesteia asupra obiectului prin mijlocirea exclusivă a ornamentului : « Majoritatea uneltelor pastorale, fiind unelte de evidenţă şi măsurare a produselor, aveau de la o vreme — după ce slujiseră drept „memorie" contabilităţii laptelui, produselor lactate ca şi a oilor şi lînii, un aspect foarte „ornamentat", deşi crestăturile de pe suprafaţa lor fuseseră iniţial făcute cu scop practic. Perceperea aspectului lor global, după ani de folosire a inspirat meşterului anonim şi nespecializat, recrutat de cele mai deseori tot din păcurari, care le-a reprodus în exemplare noi, ideea de a reda întocmai însăşi grafia ornamentală acum, de pe suprafaţa acestor măsuri » (p. 106). Considerăm că această ipoteză sesizează totodată un aspect important în modalitatea specifică de funcţionare a „oralităţii" extinsă şi în domeniul artei populare plastice.

Analiza fenomenului artistic jienesc, abordată cu discernămînt şi subtilitate, privitor la uneltele şi obiectele de uz casnic, implică consecinţe importante în ce priveşte perspectivele de generalizare pe care o atare analiză le deschide cercetării la nivel particular-regional, cu atît mai mult cu cît problema formulată în termenii analizei „particular-regional" trebuie să preocupe în mod deosebit pe cercetătorii fenomenelor de cultură populară, fenomene ce se cer relevate în unitatea lor specific naţională, unitate vehiculată prin ipostazieri individual-locale, particular-regionale, sau general-naţionale.

Principiile estetice expuse în general în subcapitolul *Unelte, obiecte etc.*, ca şi unele concluzii rezultate de pe urma investigaţiilor de aici, ar fi meritat să-şi ocupe locul atît în introducere cît şi în concluziile volumului în forma în care apar şi sînt expuse în subcapitolul menţionat, ceea ce nu se întîmplă însă.

Cu această constatare trecem la expunerea unor observaţii referitoare la unele aspecte discutabile sau negative ale volumului în discuţie. Dacă, pe de o parte, volumul *Arta populară din Valea Jiului* se constituie ca atare pe baza discernerii unor materiale faptice de teren, deosebit de realizate artistic şi de valoroase, pe de altă parte, în volum apar numeroase puncte de vedere nefundamentate ca acelea din capitolele *Introducere; Ţesături, alesături, cusături şi împletituri populare; Portul popular* şi *Concluzii* (concepute în întregime de Nicolae Dunăre) precum şi sub-capitolul *Aşezarea* (autori N. Dunăre, Sabin Belu, Liviu Patachi), *Ocupaţiile* (autori N. Dunăre, Sabin Belu) sau capitolul *Ceramica* (autori N. Dunăre, Julius Bielz). În măsura în care aceste capitole exprimă, fiecare în parte, generalizări referitoare la întreaga problematică expusă în volum, calitatea acestor interpretări se transferă şi caracterizează într-o anumită măsură întreg volumul.

Obiecţii principale ridică felul în care este aplicat în general criteriul periodizării şi în particular modul de interpretare a fenomenului artistic popular în raport cu specificul industrial al zonei — obiective care, de fapt, condiţionîndu-se reciproc solicită o rezolvare concomitentă.

Considerăm că într-o lucrare concepută vast, cu material bogat, în care se trece în revistă o perioadă de timp mare, este obligatorie grija pentru o periodizarea riguroasă care să confere cercetării un caracter strict ştiinţific.

Identificarea materialului viu de teren în funcţie de etapele succesive pe care le-a parcurs, identificarea etapelor înseşi şi, în consecinţă, folosirea metodelor celor mai propice — raportarea la situaţia din zonele învecinate etc. — realizează în mod exclusiv subcapitolul citat mai înainte : *Unelte, obiecte etc.* (autori C. Irimie şi I. Frunzetti) şi capitolul *Construcţiile* (autori P. Petrescu şi P. H. Stahl).

În ceea ce priveşte specificul industrial al zonei, acesta nu constituie în mod real un criteriu de bază al analizei la obiect în cadrul volumului în discuţie.

Volumul *Arta populară din Valea Jiului* ar fi cîştigat neîndoielnic în claritate dacă s-ar fi aplicat reducţia la o cercetare în lumina raportului sat-oraş, dacă s-ar fi precizat etapele

https://biblioteca-digitala.ro

succesive pe care le înscrie fenomenul artistic plastic jienesc în acest raport, probleme ce nu pot fi ignorate într-o lucrare ce-şi propune să caracterizeze artisticul dintr-o zonă puternic industrializată cum este aceea a Văii Jiului. Aceste cerinţe se impun cu atît mai mult cu cît, după cum se profesează în introducere, cercetarea vizează perioada modernă şi contemporană, deci nu se aplică unei perioade de acum două, trei sute de ani. Autorii nu se referă la o zonă minieră compusă exclusiv din aşezări izolate, perimetrul cercetării extinzîndu-se la o regiune în care coexistă atît unităţi rurale cît şi centre aglomerate ,ultimele trasnformate treptat în oraşe industriale — proces care a atins un ritm vertiginos în ultimii douăzeci de ani în condiţiile regimului democrat-popular. Autorii nu precizează faptul că ar intenţiona să studieze în mod exclusiv fenomenele de artă populară plastică de la nivelul acelei populaţii din Valea Jiului ce continuă să locuiască în unităţi sociale rurale mai îndepărtate de centrele orăşeneşti — ceea ce tot nu le-ar fi permis să eludeze caracteristicile industriale miniere predominante ale zonei în discuţie, inclusiv raporturile populaţiei acestor unităţi cu centrele industriale orăşeneşti.

Într-o cercetare ştiinţifică nu se poate admite să se treacă peste planul realităţii de cercetat cu estompa obiectivelor cercetării, acestea din urmă neputînd fi supraordonate întru totul specificului mediului social în care se petrece cercetarea. Interesul pentru sesizarea şi descrierea fenomenelor celor mai realizate din punct de vedere artistic nu poate justifica ignorarea realităţilor sociale *caracteristice zonei*, în care se dezvoltă respectivele fenomene artistice, mai ales într-o lucrare ce-şi propune să caracterizeze artisticul din cadrul unui mediu social complex.

În cazul volumului de faţă trebuia să ne apară cu claritate căror etape şi căror categorii sociale (categorii de mineri, consideraţi după gradul de proletarizare, după legăturile pe care le mai menţin cu vechea gospodărie agricolă-pastorală etc.) aparţin respectivele fapte artistice plastice expuse în volum; în ce direcţie se angajează ele apar, reapar sau dispar) şi ce semnificaţii vehiculează noul; cu ce anume alte fenomene artistice coexistă şi care este locul fenomenului de artă populară în ansamblul vieţii artistice a minerilor; în ce raport se află fenomenul artistic popular tradiţional faţă de cel cult, considerînd importanţa raportului specific pe care-l înscrie la muncitorii industriali interferenţa popular-cult etc. Dacă autorii volumului ar fi procedat astfel, nu s-ar fi ajuns la constatarea unei devoluţii, a unei stagnări în creaţia artistică plastică populară la muncitorul ajuns într-un grad mai avansat de proletarizare în raport cu creaţia artistică plastică de factură tradiţională a predecesorului său, ţăranul crescător de animale; nu s-ar fi creat impresia, omniprezentă în volum — în pofida unor fraze pur exterioare — că se îngustează în mod absolut sfera vieţii artistice la clasa următoare, clasa muncitoare. Dimpotrivă, ar fi rezultat prin dovezi concrete adevărul că sfera artisticului se dezvoltă în mod neîntrerupt, bineînţeles însă că prin intermediul unui proces mult mai complicat decît cel prezent în condiţiile de viaţă ale ţăranului din feudalism, ca de exemplu, printr-o mai mare mobilitate în translaţia de la unele preocupări artistice la altele, printr-o mai mare mobilitate a interferenţei popular-cult etc.

Nu se poate afirma că autorii volumului nu sînt convinşi de necesitatea aplicării principiului periodizării şi de importanţa hotărîtoare ce trebuie acordată caracteristicii predominant industriale-miniere a zonei, — ca dovadă, amintindu-şi mereu de cea de a doua problemă, autorii retropedalează, prin enunţuri însă, aproape în fiecare capitol din volum asupra caracterului industrial-minier al zonei. Cînd se încearcă însă o aplicare concretă a acestor imperative metodologice — cu excepţiile semnalate în legătură cu subcapitolul *Unelte, obiecte etc.* şi capitolul *Construcţiile* — se recurge, în mod curent, la propoziţii cu caracter foarte general sau de convenienţă. De exemplu în legătură cu portul minerilor, autorul N. Dunăre silogizează în termenii următori: „Astăzi acest port capătă aspecte calitative noi, datorită marelui avînt luat de industria mineritului, avînt determinat de dezvoltarea socialistă a ţării noastre, cînd, ca şi

https://biblioteca-digitala.ro

în întreaga ţară, se afirmă în toate sferele vieţii sociale, inclusiv în cel al artei populare, rolul conducător al clasei muncitoare" (p. 314). Alteori citatele se substituie analizei de adîncime, sau se recurge la conjecturi.

Încercînd o generalizare asupra evoluţiei istorice a zonei, autorul N. Dunăre constată „... pe plan strict etnografic, evoluţia de la economia pastoral-agricolă, la o formă pastoral-mineră, pentru ca apoi să ajungă la forma predominant sau chiar exclusiv mineră" (p. 449). Fără a ne opri mai pe larg asupra erorii de a confunda planul *strict* etnografic cu cel economic, ne întrebăm ce se întîmplă cu agricultura, unde „a dispărut" ea în cea de-a doua etapă? De altfel din precizările ce se fac în continuare este greu de aflat, cînd, cum, şi în ce condiţii ar fi avut loc acest proces: „... Astfel pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cît şi într-o primă perioadă de timp din secolul al XIX-lea, cultura populară din Valea Jiului era clopeşită de elemente etnografice, folclorice şi de artă populară izvorîte din practica vieţii pastoral-agricole" (p. 449), explicaţie ce ridică nedumeriri adiţionale cu privire la fenomenul de cultură populară „copleşit" de cel etnografic, folcloric etc.

Considerînd că cele trei etape decelate de autor îşi arogă calitatea de concluzii definitive pentru zona cercetată este firesc să ne întrebăm pe ce bază documentară sînt fundamentate, cu atît mai mult cu cît se pune în circulaţie o categorie economică inedită: „economia pastoral-minieră". Angajarea în concluzii de factura aceasta reclamă suportul unor documente convingătoare. Fornind de la principiul definiţiei ocupaţiei, autorul trebuia să producă tabele statistice sinoptice, rezultat al propriei cercetări sau să reproducă asemenea documente din lucrări de specialitate din care să rezulte proporţia în care populaţia care determină profilul ocupaţiei într-o regiune, respectiv cea din interiorul limitelor de vîrstă, era antrenată în păstorit sau în minerit, sau era antrenată concomitent în amîndouă etc. Or, modul de abordare al analizei economice a zonei în capitolele semnate de N. Dunăre, precum şi în cele aparţinînd altor autor în colaborare cu N. Dunăre, nu este fundamentat documentar.

Dacă opţiunea pentru necesitatea depăşirii unei analize exclusive pe linia ornamentaţiei constituie o optică de augmentare a valorilor estetice în cadrul cercetării, fapt pe care l-am evidenţiat mai sus, constatăm în schimb că, în privinţa procedeelor de confruntare a fenomenului artistic cu întregul social din configuraţia Văii Jiului, volumul nu respectă echilibrul dintre necesităţile impuse de obiectul artistic al cercetării în discuţie şi unele necesităţi contigue. Se extind astfel discuţii şi se formulează puncte de vedere concluzive a căror bază documentară depăşeşte posibilităţile reale de argumentare cu care operează în general cercetarea etnografică — cu atît mai mult pe acelea cu care operează cercetarea şi mai restrînsă din domeniul artei populare — şi se angajează astfel o problematică mult prea îndepărtată de obiectivele cărţii, care solicită probarea cu documente conforme cu natura acesteia — toate acestea în timp ce se neglijează cercetarea şi elucidarea obligatorie a unor aspecte artistice specifice muncitorilor, de felul celor menţionate mai sus.

Obiecţii serioase generează şi metoda formulată şi aplicată de N. Dunăre în legătură cu „relaţiile etnografice, dintre populaţia română de pe cele două versante ale Carpaţilor". Afirmaţii de acest fel, care păreau pînă la un anumit punct să constituie doar formulări necontrolate (noţiunea „relaţii etnografice" fiind evident eronată prin aceea că se confundă cele două planuri: ontic-realitatea de cercetat şi gnosic-ştiinţa despre această realitate) se dovedesc însă a constitui o teorie proprie a autorului lor.

Astfel, în subcapitolul *Problema relaţiilor între portul românilor de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali* (p. 413) autorul N. Dunăre vorbeşte despre „existenţa unor *factori importanţi* şi a unor *elemente de legătură* între cultura populară a zonelor de pe ambele versante ale Carpaţilor" (p. 414); despre faptul că „... terenul, arhivele şi colecţiile muzeale oferă vaste posibilităţi pentru studierea *relaţiilor paşnice şi rodnice* care s-au dezvoltat între cultura populară

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-o zonă etnografică transilvăneană şi aceea a populaţiei zonelor etnografice megieşe din Muntenia şi Moldova" (p. 414 nota 6); despre faptul că „Acest aspect al relaţiilor etnografice şi artistice interţinutale a început să constituie unul din *criteriile de bază în munca noastră de cercetare*" (p. 414 — *subl. ns.*). Această teorie devenită „criteriu de bază" etc. creează, de fapt, o falsă problemă, deoarece ea scapă din vedere tocmai esenţialul: *unitatea de monolit a culturii noastre populare pe întregul teritoriu al ţării, faptul că permanenta transvasare a fenomenului cultural are loc în cadrul unui organism cultural popular unitar, închegat de secole.*

Am subliniat mai înainte importanţa particularului regional în cercetarea culturii populare, rolul acestuia în determinarea specificului naţional. În ţara noastră unde cultura populară se caracterizează printr-o perfectă unitate, izvorîtă dintr-o bază de pornire unitară, evidenţierea particularităţilor regionale contribuie în mod nemijlocit la continua îmbogăţire a cunoştinţelor noastre despre specificul naţional prin descoperirea şi relevarea continuă de aspecte şi forme în care se manifestă acesta. Perfecta unitate între individual-particular-general în cultura noastră populară, respectiv între caracterul local, regional şi naţional, se traduce şi în limbajul evidenţei exterioare a acestei unităţi care poate fi uşor percepută, fără eforturi deosebite. Considerăm însă că sublinierea modalităţilor multiple şi a proceselor intime, de detaliu, prin care se atestă unitatea dintre particularităţile regionale şi specificul întregii noastre culturi populare prezintă nu mai puţin interes ştiinţific.

În capitolele semnate de N. Dunăre din volumul *Arta populară din Valea Jiului* se trece însă cu uşurinţă peste acel sistem de referinţe fundamental, unitatea culturii populare româneşti, în baza căruia se fixează raportul particular-general.

Absolutizarea deosebirilor zonale îl duce pe N. Dunăre la formulări „ultraiste" cu privire la fenomenul artistic popular, la închistarea lui în entităţi de sine stătătoare, acolo unde, de fapt, nu există decît *particularităţile aceleiaşi unităţi*, la tentativa de a stabili raporturi, legături, relaţii etc., între „elemente" de cultură populară luate în parte (de exemplu, raporturi, legături, între diferite elemente de port de pe cele două versante etc.). Rezultă din acest sistem de a raţiona erori de genul celor menţionate în privinţa portului transilvănean (p. 419; p. 421; p. 436 etc.), sau de genul celor afirmate la finele paragrafului întîi de la pagina 417 cu privire la factorii care ar fi contribuit la „facilitarea legăturilor" amintite.

În capitolele şi subcapitolele menţionate se uzează adeseori de operaţiuni logice al căror sens şi a căror mişcare este lipsită de consecvenţă. Să ne oprim asupra unui exemplu care deconcertează încă din primele pagini ale volumului. În primele rînduri ale subcapitolului *Aşezarea*, autorii N. Dunăre, S. Belu şi L. Patachi apreciază în felul următor deosebirile dintre patru grupe de populaţie, respectiv locuitorii a patru zone, care toate împreună ocupă doar o parte a regiunii Hunedoara: „În sud-estul regiunii administrative Hunedoara, la sud de valea inferioară a Mureşului se deosebesc din punct de vedere al modului de viaţă, al istoriei culturii materiale, al vieţii sociale şi culturii spirituale, patru grupe de populaţie: „pădurenii", „ţărenii", „mărginenii" şi „jienii" (p. 31). Deoarece unitatea etnică românească a celor patru grupe este în afara oricărei discuţii, ne întrebăm cum se poate stabili o deosebire între aceste grupe, din atîtea puncte de vedere hotărîtoare ca: *mod de viaţă, istoria culturii materiale şi spirituale, viaţa socială*. Răspunsul rezidă în caracterul deficitar al logicii expunerii, cu atît mai evident cu cît pe aceeaşi pagină şi referindu-se *la aceleaşi grupe de populaţie, locuitorii aceloraşi patru zone*, autorii susţin că „Multă vreme toate aceste patru zone au fost cuprinse într-o singură mare unitate etnografică".

Considerînd volumul *Arta populară din Valea Jiului* în ansamblul său, putem conchide, pe de o parte, alături de N. Dunăre — redactorul responsabil al colectivului de autori — că lucrarea „... ne-a îmbogăţit cu noi informaţii concrete etnografice şi artistice" (p. 450),

https://biblioteca-digitala.ro

dacă ne referim la aparatajul documentar-grafic al întregului volum, la capitolele semnate de C. Irimie, I. Frunzetti, P. Petrescu şi P. H. Stahl şi la unele descrieri tehnice din celelalte capitole. Pe de altă parte, nu putem fi de acord cu ceea ce N. Dunăre susţine în continuare, şi anume, că volumul ar îmbogăţi cercetarea în domeniul etnografiei şi al artei populare cu „noi concluzii de ordin teoretic...” (p. 450), prin care N. Dunăre vizează tocmai laturile negative semnalate în recenzia de faţă.

Evident că volumul *Arta populară din Valea Jiului* aduce contribuţii şi în privinţa modului de tratare metodologică şi de interpretare teoretică a faptelor artistice dar numai în anumite secvenţe: în subcapitolul *Unelte, obiecte etc.* şi în capitolul *Construcţiile.*

Înainte de a încheia ţinem să menţionăm că nu putem fi de acord cu unele din aprecierile formulate de recenziile publicate asupra volumului *Arta populară din Valea Jiului.* Astfel, recenzia publicată de săptămînalul, „Tribuna” trece cu vederea contribuţiile reale, cum este aportul pe care-l aduce la elucidarea unor aspecte teoretice, subcapitolul *Unelte, obiecte de uz etc.,* precum şi cel din capitolul *Construcţiile,* elogiind în schimb unele afirmaţii hazardate din volum. Teoria lui N. Dunăre despre „relaţiile etnografice etc.” este prezentată în termenii următori: „... este deosebit de importantă pentru istoria culturii populare constatarea caracterului permanent al legăturilor etnografice dintre Transilvania şi vechea Ţară Românească... La baza legăturilor reciproce între cultura şi arta populară constatate între zonele etnografice de pe ambele versante stau legăturile economice, politice, sociale şi culturale dezvoltate în cursul istoriei fără întrerupere între cele trei ţări româneşti”**. Aceeaşi recenzie apreciază drept precizare valoroasă clasificarea dată de N. Dunăre economiei şi aşezărilor din zonă: „faptul că pe acelaşi teritoriu s-au succedat două sau chiar trei tipuri de aşezări omeneşti bine diferenţiate din punct de vedere economic şi etnografic: a) tipul pastoral-agricol, b) pastoral-miner, c) miner” etc.

✱

Faptele artistice şi în general faptele de cultură populară materială şi spirituală din Valea Jiului, manifestate în forme specifice multidimensionale individuale şi particulare, comparate cu cele prezente în celelalte regiuni ale patriei noastre atestă unitatea desăvîrşită a culturii populare româneşti.

LUCIA MUREŞANU

László Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine.* [Schiţă de istorie a versificaţiei româneşti], Budapesta, 1964, 163 p.

După cercetarea sistematică a lui C. Brăiloiu (*Le vers populaire roumain chanté* [1]) şi preţioasele observaţii răspîndite în cuprinsul studiilor muzicale ale lui B. Bartók [2], L. Gáldi ne oferă în primul capitol (cel mai amplu, p. 10–41) al prezentei lucrări, o interesantă şi din multe puncte de vedere inedită analiză a versificaţiei populare. Văzută ca etapă cheie pentru dezvoltarea ulterioară a versului românesc, I. Poezia populară este urmată de alte şase capitole, ale căror titluri — pentru o viziune de ansamblu asupra volumului — le reproducem: II Renaşterea şi barocul, III Secolul luminilor, IV Romantismul românesc, V Clasicismul naţio-

** Nr. 40, din 14 noiembrie 1963.

[1] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté,* în „Revue des études roumaines”, II, Paris, 1954.

[2] B. Bartók, *A román népzene* [Muzica populară română], în *Válogatott írásai* [Opere alese], Budapesta, 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

nal al lui Eminescu, VI Simbolism, realism, neo-romantism, VII Versul românesc din secolul al XX-lea.

Studiul se orientează îndeosebi către metru, realizările lui ritmice şi combinaţiile metrice fundamentale — perioade, strofe. Rima, asonanţele, structura fonetică a versului nu sînt abordate decît sporadic şi nu putem decît să regretăm această lacună şi să ne manifestăm speranţa că cercetările ulterioare ale autorului o vor completa.

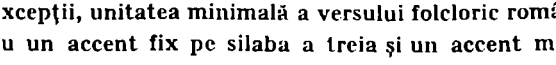
Gáldi substituie opoziţiei fundamentale stabilite de C. Brăiloiu; între metrica versului necîntat şi metrica versului cîntat sau recitat, o alta, mai generală, între organizarea metrică a versului şi proza populară, operînd astfel la nivel literar. Efectuată în acest mod, analiza evidenţiază serioase puncte de contact cu popoarele neolatine cu care, muzical, afinităţile sînt mai rare. Întreaga lucrare este pusă de altfel sub semnul comparatismului; autorul abordează nu numai versificaţia românilor nord-dunăreni, ci face dese incursiuni în folclorul aromân, meglenoromân, istroromân, trasează arii de influenţă, semnalează contacte posibile cu popoarele învecinate.

Materialul folcloric utilizat este bogat, Gáldi operează cu texte din colecţiile lui Gh. Dem. Teodorescu, Gh. Cătană, E. Petrovici, C. Brăiloiu, Gh. Ciobanu, V. Nicolescu şi le alătură — atunci cînd este posibil — melodiile pe care sînt cîntate, încercînd paralele între vers şi rîndul melodic.

Textele folclorice sînt repartizate în două mari clase: texte *monometrice* (în majoritatea cazurilor isosilabice, cu excepţia versurilor acatalectice alternate cu versuri catalectice: octosilab / heptasilab, vers de 6 silabe / vers de 5 silabe) şi texte *heterometrice* (în majoritatea cazurilor asilabice).

Folclorul nord-dunărean se caracterizează prin utilizarea metrului trohaic şi ignoră formulele iambice (prezente în folclorul aromân), dactilice, anapestice.

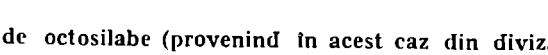
Cu foarte rare excepţii, unitatea minimală a versului folcloric românesc o constituie tetrasilabul (*quaternario*) cu un accent fix pe silaba a treia şi un accent mobil non-obligatoriu pe prima silabă. Tetrasilabul (nesemnalat de C. Brăiloiu) este frecvent atît în textele monometrice (mai ales cîntece de leagăn de tipul: *Vînă şéucă / Dă mi-l culcă / Şi tu sṳomn / Dă mi-l aḍuormi*,

schema:  cît şi în textele

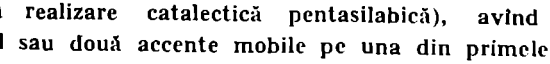
heterometrice, alături de octosilabe (provenind în acest caz din divizarea în două a unui octosilab cu cezură mediană).

Metrii folclorici fundamentali îi constituie însă hexasilabul şi — mai ales — octosilabul pentru care, în locul tripodiei, respectiv tetrapodiei pyrrice (vezi C. Brăiloiu), Gáldi preferă interpretarea în termenii unor prototipuri trohaice.

Hexasilabul (cu realizare catalectică pentasilabică), avînd un accent fix pe silaba a cincea şi unul sau două accente mobile pe una din primele trei silabe (schemele

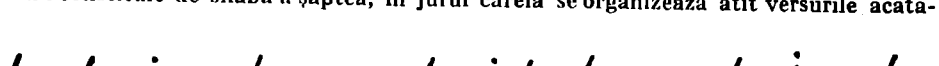
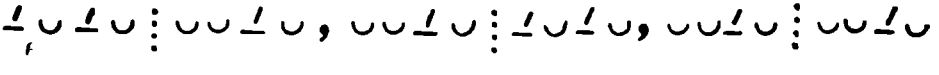
) apare în paparude şi cîntece (unele

doine, hore) caracterizînd îndeosebi colindele şi baladele (*Mioriţa* cu toate variantele, *Iovan Iorgovan*, *Mînăstirea Argeşului*, *Kira*). Ex.: *Duḍuluọie, luọie / Dă-i Duọmnè să pluọie* (schema:

). În cîntece — mai rar în balade — hexasilabul

se scindează în două după schema 3, 3: *Şi fraţii — Kirii / Hoţii / Brăilii / Şerpii — Dunării.*

https://biblioteca-digitala.ro

Nucleul metric al întregii poezii folclorice îl constituie octosilabul, frecvent realizat catalectic prin heptasilabe : *Mîndra mea din drumul mare/Aia-mi rupe inima, re.* Variantele ritmice ale octosilabului se caracterizează printr-o mare diversitate în repartizarea accentului, singurul punct stabil al versului fiind constituit de silaba a şaptea, în jurul căreia se organizează atît versurile acatalectice,  etc.) cît şi cele catalectice ( etc.). În majoritatea cazurilor, melodia anulează deosebirile între diferitele varietăţi de octosilab. Octosilabul apare şi în aromână, meglenoromână, istroromână şi — scindat în doi peoni III este atestat în întreaga Peninsulă Balcanică şi în Romania meridională.

După Béla Bartók, în folclorul românesc nu există versuri mai lungi decît octosilabul iar rîndurile melodice destinate să însoţească versuri de 10—11 silabe provoacă adăugarea — la fiecare linie — a silabelor de umplutură *trai, lai, lai* etc.

Gáldi prezintă totuşi cîteva exemple în care versul conţine mai mult de opt silabe. *Mă mir doamne ⋮ ce să fac ⋮ de durere* (secţionat 4+3+4); *Bradului la munte-i place şi la ger / Am avut şi eu mîndruţe şi-acum pier / Am avut întotdeauna / Dar acuma n-am niciuna / / Dacă nu-i!* (schema 11+11+8+8+3); nişte cîntece macaronice ucrainean-româneşti şi un exemplu istroromân completează seria. În toate cazurile, cu excepţia celui de-al doilea exemplu, Gáldi semnalează caracterul divizibil al versului. Exemplul al doilea nu ni se pare însă mai convingător. Pe de o parte, cîntecul constituie numai versiunea română — al cărei proces de adaptare ritmică e mai mult sau mai puţin încheiat — a unui cîntec popular unguresc. În plus, făcînd abstracţie de rîndul melodic, cezura segmentează primele două versuri (*Bradului la munte-i place ⋮ şi la ger / Am avut şi eu mîndruţe ⋮ şi-acum pier*) care se încadrează astfel în schema 8+3+8+3+8+8+3).

Versul folcloric poate fi amplificat prin refrene de dimensiuni foarte variate (de la 1 la 11 silabe). Autorul oferă o bogată listă de exemple atît pentru completare prin refren a heptasilabelor (ex. *măi* — 1 silabă, *Leano fa* — 3 silabe, *Dorule dor* — 4 silabe, *Florile dalbe, Dai lăr lăr lăr lăr lă, Leliţo leliţo fa, Ano, Ano Lugojano, tră la la lă la la lă la la lă* etc.), cît şi pentru completarea octosilabelor (*măi, măi, Leana mea, Nană dragă, Leliţă dragă, Leleo ş-oi să mor, Dor dorule dor, Ileană Ileană, O sărmana vai de ea, Cosiţă verdiţă iedera* etc.).

După heptasilabe (octosilabe) pot apărea şi refrene complexe. Heptasilabul e completat în Baia Mare prin *măi* + refren trisilabic. Octosilabelor li se adaugă deseori refrene de lungime inegală. Uneori, lungimea refrenului scade sau creşte din vers în vers (în regiunile Iaşi ,Hunedoara, Braşov, Craiova). Ex. : *Frunză verde de răchită* Ana Leana *ş-al meu dor / Rea-i muierea cătrănită* Ana Leano / *Rea-i muierea cătrănită* Leana.

Refrenele (simple, complexe) sînt analizate separat în funcţie de faptul că apar după heptasilab sau octosilab. Nu reiese însă în mod suficient de clar relaţia care se stabileşte între cele două serii de refrene, cu alte cuvinte, dacă :

a) refrenele isosilabice din cele două serii sînt în variaţie liberă putîndu-se substitui în orice poziţie şi generînd versuri de lungime inegală. Ex : un refren de 4 silabe din seria de

https://biblioteca-digitala.ro

refrene care completează heptasilabul (vers 7+4=11) poate înlocui un refren de 4 silabe din seria de refrene care completează octosilabul (vers 8+4=12).

b) refrenele sînt substituibile numai cu condiţia menţinerii aceleiaşi lungimi de vers. Ex: un refren de 5 silabe după heptasilab (7+5) este în variaţie liberă cu un refren de 4 silabe după octosilab (8+4), versul rămînînd de 12 silabe;

c) refrenele din cele două serii sînt în distribuţie complementară şi se exclud reciproc.

În cazul în care e valabilă una din eventualităţile a) sau b) tratarea separată a refrenelor nu ni se pare necesară.

În ce priveşte formaţiile strofice, poezia populară cunoaşte distihuri (de cele mai multe ori obţinute prin repetarea unui vers: 1—1), terţete (obţinute prin repetarea unui vers în distih 1—1—2, 1—2—2, mai rar din 3 versuri diferite: 1—2—3), catrene (obţinute prin lărgirea distihului sau a terţetului: 1—1—1—2; 1—1—2—2; 1—1—2—3; 1—2—2—3; 1—2—3—3), rareori strofe de 5 versuri (1—1—2—2—3; 1—1—1—2—2 etc.) sau strofe de 6 versuri (mai ales în combinaţiile: 1—2—3—4—3—4; 1—2—3—3—4—5). Aceste strofe nu pot fi recunoscute decît pe baza melodiei. Apar însă şi strofe propriu-zise, delimitabile prin refrenul plasat la sfîrşitul lor: catrene (1—1—1—2; 1—1—2—2; 1—2—3—3; 1—2—3—4) strofe de 5 versuri (1—2—2—3—4; 1—2—3—4; 1—2—3—4—5), strofe de 6 versuri (1—1—2—2—3—4; 1—2—3—4—3—4), strofe de 7 versuri (1—2—3—4—5—4—5), strofe de 8 versuri (forma cea mai amplă de strofă populară). Şi în acest caz, tratarea separată a structurilor strofice (în funcţie de faptul că strofele sînt delimitate melodic sau prin refren) nu ni se pare suficient argumentată, mai ales că, în cadrul strofelor de 4 sau de 6 silabe, apar în cele două serii structuri identice: 1—1—1—2; 1—1—2—3; 1—2—3—3; 1—2—3—4—3—4. Ni s-ar părea mai interesantă disocierea strofei de fenomenele repetitorii, cu alte cuvinte precizarea numărului maxim de versuri *diferite* din care se structurează strofa folclorică şi analiza separată a repetiţiei de cuvînt, vers, strofă (refren) în poezia populară.

Versurile heterometrice apar mai rar, în descîntece, bocete. Chiar în versurile libere subsistă celule ritmice perfect cadenţate.

Spre deosebire de dacoromâni, la istroromâni întreaga metrică populară se orientează către asilabism.

Interesantă prezentare sincronică a metrului folcloric românesc, lucrarea ar cîştiga în adîncime dintr-o viziune diacronică asupra faptelor.

Ar fi putut fi înmulţite, de asemenea, paginile de analiză pe care le presupune un material atît de bogat.

În forma în care ni se prezintă, volumul solicită însă în permanenţă cititorul şi constituie o nouă contribuţie a autorului la opera de adîncire a prozodiei româneşti întreprinsă cu succes şi în atîtea alte lucrări anterioare.

S. GOLOPENŢIA-ERETESCU

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI R.P.R.

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie, Circulaţie, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români** (sec. al XIX-lea — începutul sec. al XX-lea), 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor, Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 4, p. 337—438, Bucureşti, 1965

I. P. I. — c. 2483

43.407

Lei 12. —